

studies litterarum

Институт
мировой
литературы
имени
А.М.Горького

Российской
академии наук

p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

том 6 #1
2021

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Литература народов
России и Ближнего
зарубежья
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации
Рецензии

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

**Институт
мировой
литературы
имени
А.М. Горького**

**Российской
академии наук**

**том 6 #1
2021**

Москва

Studia Litterarum

Литературные исследования
Научный журнал
Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2021.
— Т. 6, № 1. — М.:
ИМЛИ РАН, 2021.
— 432 с.

Academic journal. — 2021.
— Vol. 6, no 1. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2020.
— 432 p.

Включен
в Перечень рецензиру-
емых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25 а

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

*Address of the Editorial
Department:*
Povarskaya 25 a,
121069 Moscow

Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State
Budget
Institution
of Science

**A.M. Gorky
Institute
of World
Literature**

**of the Russian
Academy
of Sciences**

**vol 6 #1
2021**

Moscow

Studia Litterarum

Literary Studies
Academic journal

Published since 2016

Главный редактор

А.Б. Куделин (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

Заместитель главного редактора

О.А. Туфанова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

Ответственный секретарь

М.В. Каплун (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

Редакторы

А.В. Голубков, А.П. Уракова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Д.П. Бак (Государственный литературный музей, Москва, Россия), Т.М. Горяева (Российский государственный архив литературы и искусства, Москва, Россия), Р. Джулиани (Университет Ла Сапиенца, Рим, Италия), Л.И. Ливак (Торонтский Университет, Торонто, Канада), Э. Лэрд (Университет Браун, Провиденс, США), Д. Ота (Кумамото Гакуэн Университет, Куматото, Япония), Ф.Б. Поляков (Институт славистики Венского университета, Вена, Австрия), Р.М. Распопович (Исторический институт Университета Черногории, Подгорица, Черногория), Д. Рицци (Университет Ка Фоскари, Венеция, Италия), И.В. Силантьев (Институт филологии СО РАН, Новосибирск, Россия), Г. Тиханов (Лондонский университет королевы Марии, Лондон, Великобритания), Л.С. Флейшман (Стэнфордский университет, Стэнфорд, США), М. Цимборска-Лебода (Университет Марии Кюри-Склодовской в Люблине, Люблин, Польша)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В.Р. Аминова (Казанский федеральный университет, Казань, Россия), М.Л. Андреев (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), С. Гардзонио (Пизанский университет, Пиза, Италия), Ж.-Ф. Жаккар (Женевский университет, Женева, Швейцария), В.Л. Кляус (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), Н.В. Корниенко (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.Ф. Кофман (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.В. Лавров (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия), Д.С. Московская (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), В.В. Полонский (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), В.Г. Родионов (Чувашский государственный университет им. И.Н. Ульянова, Чебоксары, Россия, Чувашская Республика), А.Ф. Строев (Университет Новая Сорбонна — Париж 3, Париж, Франция), К.К. Султанов (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.Л. Топорков (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), О.Б. Христофорова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия), М. Шруба (Гурский университет, Бохум, Германия)

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а

Телефон: +7 (495) 690-50-30

E-mail: stud-lit@mail.ru

Сайт: www.studlit.ru

Editor-in-Chief

Alexander B. Kudelin (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Deputy Editor-in-Chief

Olga A. Tufanova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Managing Editor

Marianna V. Kaplun (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Editors

Andrei V. Golubkov (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), Alexandra P. Urakova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Dmitry P. Bak (State Literary Museum, Moscow, Russia), *Tatiana M. Goryaeva* (Russian State Archive of Literature and Art, Moscow, Russia), *Rita Giuliani* (Sapienza University, Rome, Italy), *Leonid I. Livak* (University of Toronto, Toronto, Canada), *Andrew Laird* (Brown University, Providence, USA), *Jotaro Ohta* (Kumamoto Gakuen University, Kumamoto, Japan), *Fedor B. Poljakov* (Institute for Slavistics, University of Vienna, Vienna, Austria), *Radoslav M. Raspopovic* (University of Montenegro, Historical Institute of the University of Montenegro, Podgorica, Montenegro), *Daniela Rizzi* (Ca' Foscari University, Venice, Italy), *Igor V. Silantiev* (Institute of Philology of Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia), *Galin Tihanov* (Queen Mary University of London, London, Great Britain), *Lazar S. Fleishman* (Stanford University, Stanford, USA), *Maria Cymborska-Leboda* (Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Lublin, Poland)

EDITORIAL BOARD

Venera R. Amineva (Kazan Federal University, Kazan, Russia), *Mikhail L. Andreev* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Stefano Garzonio* (University of Pisa, Pisa, Italy), *Jean-Philippe Jaccard* (University of Geneva, Geneva, Switzerland), *Vladimir L. Klyaus* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Natalya V. Kornienko* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Andrey F. Kofman* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Alexander V. Lavrov* (Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom) of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia), *Darya S. Moskovskaya* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vadim V. Polonsky* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vitalii G. Rodionov* (I.N. Ulianov Chuvash State University, Cheboksary, Russia, Chuvash Republic), *Alexander F. Stroeve* (New Sorbonne University – Paris 3, Paris, France), *Kazbek K. Sultanov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Andrey L. Toporkov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Olga B. Khristoforova* (Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia), *Manfred Schruba* (Ruhr University, Bochum, Germany)

Содержание

Теория литературы

- 10 **Тюпа В.И.** Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе
 32 **Смирнова Н.Н.** О фрагментарности в литературе

Мировая литература

- 52 **Сабурова Л.Е.** Tommaso Landolfi: alla ricerca del tipo di genere più libero
 66 **Кузнецова Е.В.** Рецепция лирики Анри де Ренье в творчестве М. Волошина и И. Северянина
 88 **Захарова Н.В.** Любовная проза в Китае во втором десятилетии XX в.: от прозы, описывающей чувства, к прозе «уточек-неразлучниц и бабочек»
 104 **Зеленин Д.А.** Эмблематика и исцеление от меланхолии в «Анатомии меланхолии» Р. Бёртона
 130 **Андрейчук К.Р.** Линии рецепции «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского в шведской литературе
 152 **Бронич М.К., Баранова М.И.** The Bakhtinian Carnival in Chicano Novels by Rolando Hinojosa

Русская литература

- 170 **Гуминский В.М.** История с географией (Гоголь на пути к Святой земле)
 192 **Кузьмина М.Д.** (Авто)биографический дискурс в эпистолярной А.С. Хомякова
 206 **Сорокина С.П.** Шарманка и шарманщики в русской литературе 1840-х гг.
 228 **Зусева-Озкан В.Б.** «Бабий бунт» в пьесе А.А. Барковой «Настасья Костёр» (1923)
 250 **Горелов О.С.** Стихи Ю. Одарченко: к проблеме взаимодействий сюрреализма, сюрреалистического кода и сентиментализма
 266 **Панченко А.А.** «Киргизская сказка» в «Даре»: Набоков, фольклор и ориентализм
 300 **Гао Юй.** Даниил Хармс в Китае

Литература народов России и Ближнего зарубежья

- 320 **Балданмаксарова Е.Е.** Особенности раннего периода развития бурят-монгольской литературы
- 338 **Казакова М.В.** Билингвальная картина мира в творчестве А.И. Мишина (Олега Мишина — Армаса Хийри) (на примере авторского перевода)

Фольклористика

- 354 **Фролова М.В.** Почонг: современные фабулаты о зомби в Индонезии

Текстология. Источниковедение. Публикации

- 370 **Степанцов С.А.** Алкей, фрагмент 140.9 Voigt: одна нерешенная проблема текста
- 382 **Трахтенберг Л.А.** Восточная притча О. Голдсмита в журнале «Ни то ни сё»
- 396 **Андрущенко Е.А.** К истории текста предисловия ко второму тому книги Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский»

Рецензии

- 414 **Фомин С.М.** Прозрения Блеза Паскаля (О монографии «Франция и Россия: вокруг Блеза Паскаля»)

Contents

Literary Theory

- 10 **Valery I. Tyupa.** The Pivotal Narratological Category in Historical Perspective
- 32 **Natalia N. Smirnova.** On the Fragmentation in Literature

World Literature

- 52 **Liudmila E. Saburova.** Tommaso Landolfi: in Search of a Free Genre Form
- 66 **Ekaterina V. Kuznetsova.** Reception of Henri de Regnier's Poetry by Maximilian Voloshin and Igor Severyanin
- 88 **Natalia V. Zakharova.** Love Fiction in China in the Second Decade of the 20th Century: from Sentiments to Duck-Lovebirds and Butterflies
- 104 **Daniil A. Zelenin.** Emblematics and a Cure for Melancholy in Robert Burton's *The Anatomy of Melancholy*
- 130 **Ksenia R. Andreichuk.** *Notes from the Underground*: Major Trends in Swedish Reception
- 152 **Marina K. Bronich, Maria I. Baranova.** The Bakhtinian Carnival in Chicano Novels by Rolando Hinojosa

Russian Literature

- 170 **Victor M. Guminsky.** History with Geography (Gogol on the Way to the Holy Land)
- 192 **Marina D. Kuzmina.** (Auto)biographic Discourse in A.S. Khomyakov's Epistolary
- 206 **Svetlana P. Sorokina.** Barrel Organ and Organ-Grinder in Russian Fiction of the 1840s
- 228 **Veronika B. Zuseva-Özkan.** "Female Rebellion" in Anna Barkova's Play *Nastasya Kostyor* (1923)
- 250 **Oleg S. Gorelov.** Odarchenko's Poems: Interactions of Surrealism, Surrealist Code, and Sentimentalism
- 266 **Alexander A. Panchenko.** The "Kirghiz Fairy Tale" in *The Gift*: Nabokov, Folklore, and Orientalism
- 300 **Gao Yu.** Daniil Kharms in China

Literature of the Peoples of Russia and Neighboring Countries

- 320 **Elizaveta E. Baldanmaksarova.** The Early Stage of Buryat-Mongol Literature
- 338 **Maria V. Kazakova.** Bilingual Worldview in the Poetry of Oleg Mišin – Armas Hiiri: The Study of Self-Translation

Folklore Studies

- 354 **Marina V. Frolova.** Pocong: Contemporary Zombie Stories in Indonesia

Textology. Materials

- 370 **Sergey A. Stepantsov.** Alcaeus fr. 140.9 Voigt: the Unsolved Problem of the Text
- 382 **Lev A. Trakhtenberg.** O. Goldsmith's Oriental Parable in the Magazine *Ni To Ni Sio* (Neither This Nor That)
- 396 **Elena A. Andrushchenko.** On the Origins of the Preface to the Second Volume of Dmitry Merezhkovsky's Book *L. Tolstoy and Dostoevsky*

Reviews

- 414 **Sergei M. Fomin.** Insights of Blaise Pascal (about the Book "France and Russia: around Blaise Pascal")

Научная статья /
Research Article

УДК 82.0
ББК 83

ОСЕВАЯ НАРРАТОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

© 2021 г. В.И. Тюпа

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 31 июля 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 22 октября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-10-31>

*Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда
(проект № 20-18-00417)*

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению нарративных стратегий словесности в их исторической динамике. В качестве базовых параметров стратегии повествования выявляются нарративная картина мира и этос нарративности. Первоначальные нарративные практики сказаний о героях и волшебных сказок унаследовали от мифа прецедентную картину мира и этос покоя. Постмифологическое развитие религиозного сознания приводит к возникновению нарративной стратегии притчевого типа с императивной картиной мира и этосом долженствования, реализуемой, в частности, в Ветхом Завете. Нарративная стратегия Евангелия существенно выделяется на этом фоне конструктивным сопряжением прецедентной картины мира и принципиально нового этоса личностной солидарности. В практике рассказывания анекдотов и в греческом авантюрном романе формируется окказиональная картина мира с этосом самоактуализации. Наконец, классический роман осваивает вероятностную картину мира, на основании которой складывается несколько новых нарративных стратегий, разнящихся своими этосами.

Ключевые слова: нарратив, нарративная стратегия, картина мира, этос, миф, сказка, притча, анекдот, роман.

Информация об авторе: Валерий Игоревич Тюпа — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1688-2787>

E-mail: v.tiupa@gmail.com

Для цитирования: Тюпа В.И. Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 10–31.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-10-31>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

THE PIVOTAL NARRATOLOGICAL CATEGORY IN HISTORICAL PERSPECTIVE

© 2021. Valery I. Tyupa

*Russian State University for Humanities,
Moscow, Russia*

Received: July 31, 2020

Approved after reviewing: October 22, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Acknowledgements: The work was financially supported by the Russian Science Foundation (Project No. 20-18-00417).

Abstract: The article examines narrative strategies in their historical dynamics. It singles out the so-called narrative worldview and the ethos of narrativity as basic parameters of a narrative strategy. Heroic legends and fairy tales inherited a precedent worldview and the ethos of peace from mythology. The post-mythological development of religious consciousness leads to a narrative strategy of the parable type that implies an imperative world model and prescriptive ethos, as implemented, for example, in the Old Testament. The narrative strategy of the New Testament stands out due to the constructive combination of the precedent worldview and a fundamentally new ethos of personal solidarity. The practice of telling jokes and ancient Greek adventure novels develop a circumstantial world model and the ethos of self-realization. Finally, the classic novel explores the probabilistic worldview and becomes a basis of several new narrative strategies that vary in their ethos.

Keywords: narrative, narrative strategy, worldview, ethos, myth, fairy tale, parable, joke, novel.

Information about the author: Valery I. Tyupa, DSc in Philology, Professor, Russian State University for Humanities, Miusskaya sq. 6, 125047 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1688-2787>

E-mail: v.tiupa@gmail.com

For citation: Tyupa, V.I. "The Pivotal Narratological Category in Historical Perspective." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 10–31. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-10-31>

В системе нарратологических категорий особое, поистине осевое место принадлежит интегративному понятию **нарративной стратегии**, к которому так или иначе стягиваются все прочие характеристики событийных рассказываний.

Когда мы имеем дело с нарративным текстом, тогда, согласно классическому рассуждению Бахтина, «перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином» коммуникативном акте [4, с. 403–404]. Интегрирование столь разнородных аспектов достигается единством коммуникативной стратегии рассказывания.

Порой нарративные стратегии безосновательно сводятся к техникам писательского ремесла. Таково, в частности, расхожее понимание данной категории, сформулированное Джеральдом Принсом: «...определенный набор нарративных процедур или нарративных приемов, используемый при изложении нарратива для того, чтобы достичь какой-то определенной цели» [35, с. 64].

В приведенном определении стратегия по сути дела подменяется тактикой. Между тем понятие стратегии, заимствованное из военной науки, корректно служит для характеристики таких наиболее фундаментальных установок деятельности, которые хотя и подлежат выбору деятеля, однако после осуществления им своего стратегического выбора направляют его креативное поведение и во многом определяют конечный результат — в отличие от свободно варьируемых тактических приемов.

В применении к нарративным практикам фундаментальное разграничение стратегических и тактических компетенций препятствует ошибочному отождествлению автора с нарратором. Стратегическая позиция автора обеспечивает единство базовых принципов наррации и коммуникативной цели, к которой ведут речевые действия («процедуры» и «приемы») нарратора, иногда нескольких нарраторов. Авторская позиция при этом может быть как однородной с позицией условного повествующего субъекта, так и отстраненной, в частности иронической по отношению к нему.

Нарративные практики излагания историй принадлежат к общекультурному полю дискурсных формаций [24] человеческого общения и руководствуются общекоммуникативными стратегиями культуры. Различие стратегий в любой сфере деятельности порождается, с одной стороны, различием ее **исходных условий**, с другой — различием **конечных целей** (целевых установок, интенций).

Целью говорения или письма выступает коммуникативное событие взаимодействия сознаний, которое при этом может быть фундаментально различным: хоровое единогласие или провокативное разногласие, назидательное внедрение в чужое сознание или бахтинское «диалогическое согласие». Что же касается исходных условий наррации, то они определяются актуальностью для данного рассказывания «картиной мира, дающей масштабы того, что является событием» [15, с. 283].

Реализатором стратегического выбора выступает биографический автор. Однако, сознательно оперируя тактическими средствами нарративного письма, он далеко не всегда адекватно рефлектирует нарративную стратегию собственного текста.

Всякая коммуникативная стратегия, в частности нарративная, будучи «активной позицией говорящего в той или иной предметно-смысловой сфере», не сводится к «речевой воле говорящего», поскольку «субъективный момент высказывания сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой стороной его, ограничивая эту последнюю, связывая ее с <...> ситуацией речевого общения» [5, с. 187, 180]. Выбор стратегии, по замечанию Мишеля Фуко, «не вытекает непосредственно из мировоззрения или предпочтения интересов, которые могли бы принадлежать тому или иному говорящему» [34, с. 96]; он совершается «в соответствии с положением, занимаемым субъектом по отношению

к области объектов» [34, с. 96], а также по отношению к фигуре или кругу адресатов.

Такое «положение» в нарратологии соотносимо с фигурой имплицитного автора. Принципиальной особенностью нарративной стратегии является ее соотнесенность не с самим нарратором, у которого может быть выявлена некоторая тактика рассказывания, но с имплицитной фигурой «абстрактного», по слову Вольфа Шмида, автора [29, с. 46–60].

Стратегический выбор состоит в позиционировании когнитивным субъектом коммуникации (автором) вербального субъекта (нарратора) относительно объектов и реципиентов рассказывания. Мыслимая таким образом нарративная стратегия представляет собой селективную конфигурацию двух событийных аспектов единого высказывания, о которых рассуждал Бахтин: 1) нарративной картины мира и 2) коммуникативной интенции рассказывания.

Второй аспект в недавнее время все чаще начинает именоваться этосом нарративности [32]. Согласно глубокому замечанию Поля Рикёра, «не бывает этически нейтральных повествований», поскольку «предвосхищение этических соображений включено в саму структуру акта повествования» [18, с. 144].

Этос — риторическая категория, активно входящая в современный круг неклассических нарратологических понятий. Современная риторика определяет этос как проектируемое «состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него какого-либо сообщения» [12, с. 264]. Данная категория представляет собой развитие аристотелевского понятия о катарсисе. В современной нарратологии, как замечает Рафаэль Барони, «аффективное измерение чтения вновь обретает свою актуальность» [33, с. 20].

Бельгийские неориторы «Группы μ » справедливо утверждали: «Сущность этоса произведения следует искать в интеграции всех его элементов, в интерференциях, конвергенциях, напряжениях, которые при этом возникают» [12, с. 275]. Этос нарративного дискурса предполагает формируемую нарративом готовность слушающего двигаться к ценностному горизонту говорящего, ибо в качестве нравственной установки этос не субъективен. Он интерсубъективен. Это своего рода «магнитное поле», в котором субъект оказывается, «поддерживая дискурс» (по выражению Фуко) своим

адекватным для данной нарративной стратегии участием в данном событии рассказывания.

Нарративные стратегии не представляют собой некий вневременной набор «инструментов». Они возникали, развивались и распространялись в разные периоды культурной эволюции и притом с исторически закономерной последовательностью.

Историческое измерение в теорию повествования внесла Ольга Михайловна Фрейденберг своим исследованием 1945 г. «Происхождение наррации». Связав нарративность с возникновением понятийного мышления, Фрейденберг раскрыла относительно поздний приход понимания на смену непосредственному созерцанию и, соответственно, приход рассказывания — на смену показу. Исследовательница убедительно доказала, что нарративность — в качестве способности человеческой речи формировать культурную память как **событийное** видение и понимание жизни — является феноменом более поздним, нежели миметическое воспроизведение **процессуального** опыта. Освоение человеческим сознанием событийной стороны бытия — следствие овладения «понятийным мышлением», которое, по Фрейденберг, и «создает наррацию» [27, с. 227]. Мифологическая действительность, будучи непосредственной формой человеческого (культурного, надбиологического) присутствия в мире, нуждалась в показе и опознании, а не в рассказе о ней: «Мифов-нарратий никогда не было и не могло быть <...> мифы-рассказы имеются только в учебниках по мифологии; если же их связная сюжетная цепь воспроизводилась древними писателями <...>, то потому, что к этому времени наррация давно функционировала» [27, с. 228]. Она появляется в связи с кристаллизацией событийного опыта в качестве культурного новообразования.

Наиболее архаичные нарративные практики — эпические сказания о мифических культурных героях, а позднее волшебные сказки — естественным образом наследовали мифологическую картину мира, которая состоит в том, будто в мире все уже было и снова будет, как при смене времен года. «Перспективу жизни архаического человека» Мирча Элиаде раскрывает как «жизнь, сведенную к повторению архетипических деяний, <...> а не к *событиям*, к беспрежнему воспроизведению одних и тех же первомифов» [31, с. 133].

Это **прецедентная** картина мира, в рамках которой фигуры богов и героев являются функциональными акторами, исполнителями прецедент-

ных действий. Здесь имеет место фатально непреложный и неоспоримый «круговорот жизни — смерти — жизни» [28, с. 226], в рамках которого происходит только то, что и должно происходить; здесь человек отказывается «наделить значимостью <...> нерегулярные события (то есть события, не имеющие архетипической модели)» [31, с. 132].

В отличие от мифа, нарративный дискурс сообщает именно о событиях как единичных происшествиях. Однако первоначально нарративный статус рассказываемого состоял в его соответствии исходному «сверхсобытию» — мифическому прецеденту, поскольку в древнейших нарративах событийная значимость пока еще не вполне отделилась от архетипичности. От мифа сказание, как и сказку, отграничивает всего лишь одно радикальное качество — «выдвижение человека в центр мифологической картины мира» [14, с. 38]. Здесь, по выражению Альгирдаса Греймаса, «мир оправдан существованием человека» [13, с. 106]. Но у истоков эпики человеческие персонажи — подобно сверхъестественным существам мифа — присутствуют согласно их сюжетной функции (в сказке) или их судьбе (в мифологическом сказании). Такой герой не выбирает, а целенаправленно совершает именно то, что он может и должен совершить, поскольку «не отделен от своей судьбы, они едины, судьба выражает вневечную сторону индивида, и его поступки только раскрывают содержание судьбы» [9, с. 145].

Особенностями ранненарративной (мифогенной) картины мира определяется и этос исторически первоначальных рассказываний. Как замечает С.Ю. Неклюдов, «Не надо преувеличивать назидательность сказки, у нее — своя этика, кодексом которой является следование «правилам поведения», тогда как «неправильные» поступки характеризуют «ложного героя», терпящего поражение» [16]. Правильность при этом не предполагает нравственного императива, она определяется прецедентностью коллективного опыта.

Рецептивная установка адресата ранненарративных высказываний состоит в обретении и сохранении приобщенности к общезначимому родовому опыту «правильного поведения», в хоровой идентичности со всеми «своими». Нарративная интрига «Илиады» — и для древних греков, и для нас — совсем не в том, что произойдет с героями, а в том, как произойдет наше приобщение к общеизвестному. Этосом подобного рода текстов выступает этос *покая* — преодоления аффектов, снятия тревоги.

Как замечал Тейяр де Шарден, «в своей первоначальной форме тревога человека связана с самим появлением мышления» [22, с. 181], с актуализацией мыслящего субъекта. Нравственное же состояние покоя предполагает отсутствие тревоги или заботы. Беззаботное «я» редуцируется, ослабляет свою «самость». Размеренность гекзаметра (в качестве мощного интегративного механизма вербализации) также способствовала этому.

Отсутствие страха перед окружающей действительностью и укрепление веры в нерушимость жизнеуклада — основополагающая сверхценность в коммуникативном пространстве мифа, несущем в себе «отказ архаического человека воспринимать свое бытие как историческое» [31, с. 132]. Сверхценность покоя наследуется наиболее древними нарративами. «В эпосе финальная гармония — восстанавливаемая, а в сказке — обретаемая» [16], но в обеих этих ветвях нарративных практик стратегическая цель рассказывания — успокоение.

В современной культуре нарративы покоя функционируют преимущественно в детской аудитории, но также в сфере рекламы и некоторых других. Сюжетные схемы не связаны с этосом однозначно, однако нарративная актуализация сверхценности покоя обычно реализуется интригой обострения и последующего устранения факторов угрозы, утраты, озабоченности, чем и определяется инвариант мифогенного циклического сюжета.

Исторический кризис мифологии как наиболее архаичной моноформы общественного сознания привел к возникновению нескольких русел дальнейшего развития человеческой ментальности. Важнейшим среди них явилось, конечно, возникновение религии, а в области нарративных практик — религиозного предания, потребовавшего для себя новой нарративной стратегии. Эта же стратегия обнаруживается в малом нарративном жанре религиозного происхождения — притче [25, с. 34–78].

Изначально притча представляла собой словесную зарисовку, общепонятный наглядный пример событийного характера — повествовательную иллюстрацию к устному изложению наставительной мудрости сакрального характера. Помимо назидательности столь же сущностной характеристикой данного речевого жанра является его иносказательность, что очевидным образом свидетельствует о стадийно более позднем происхождении притчи сравнительно со сказанием и сказкой. Здесь между повествуемым событием и «событием рассказывания» обнаруживается не количественная

дистанция — временная (сказание) или пространственная (сказка), — но качественная, ментальная, побуждающая к более активному (интерпретирующему) восприятию.

Классической притчей (едва ли не наиболее продуктивной в истории европейских литератур) следует признать притчу о блудном сыне, как и иные краткие нарративы из уст Иисуса Христа. Такие притчи иллюстрируют некое универсальное положение вероучения сугубо частными, конкретными, произвольно привлекаемыми примерами. В Евангелии от Луки для подтверждения мысли о том, что «на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» [Лк. 15: 7], Иисус рассказывает три притчи: о заблудшей овце, о потерянной драхме и о блудном сыне. Тематическое несходство излагаемых ситуаций снимается единством их иносказательного смысла — единством коммуникативного события учительства. Рассказанное событие является условным, вымышленным (как в сказке), но одновременно претендующим на абсолютную достоверность (как в сказании).

Приход новой нарративной стратегии состоит в обновлении нарративной картины мира и этоса нарративности.

В книгах Ветхого Завета, как и в позднейших притчах, мы имеем дело с *императивной* картиной мира. Она основана на том исходном допущении, что жизнь определяется не циклическими повторениями, а верховным миропорядком, где правит некий закон или субъект высшей справедливости. Здесь герой предстает носителем некоторого «нрава» (типового характера, стабильной жизненной позиции); он свободен в своих поступках, но всякое событийно значимое деяние становится для него испытанием, ибо его свободный выбор неизбежно оказывается правильным или неправильным, должным или недолжным. Персонажем в акте выбора осуществляется (или преступается) не предначертанность судьбы, а некий нравственный закон, собственно и составляющий морализаторскую «премудрость» притчевого назидания.

Такая картина мира зарождается в постмифологическом религиозном сознании и реализуется широким спектром нарративных практик от Ветхого Завета и житийной литературы до канонического литературного жанра повести, предполагающего обязательное «испытание героя», которое в этом жанре «связано с *необходимостью выбора* <...> и, следовательно, с

неизбежностью этической оценки» [20, с. 19]. Притча — своего рода квинт-эссенция нарративной стратегии данного типа. Моральная ответственность выбора и ценностного отношения к этому выбору со стороны рассказчика и слушателей составляет семантическое ядро притчи, которое может быть редуцировано к анарративной сентенции, конденсирующей ее этос.

Назидательным повествованиям стратегически присущ этос **долженствования** по отношению к нормативным установлениям миропорядка, к регламентированности человеческих отношений. Именно так мыслился риторический этос Аристотелем: «У нас есть заранее установленные топы (риторические «общие места». — В.Т.) на основании которых нужно строить энтимемы о хорошем или дурном, прекрасном или постыдном, справедливом или несправедливом» [2, с. 111]. Предвосхищаемая рецептивная позиция долженствования определяется «доверием к чужому слову, благоговейным приятием», «ученичеством» [6, с. 332].

Организация нарратива на нормативных основаниях — своего рода альтернатива этосу покоя, поскольку несет в себе импульс неизбежной озабоченности: достоинством своей позиции, полноценностью своего следования долгу, легитимностью своих высказываний и т. п. Однако такая озабоченность актуализирует не личностное «я», но императивность миропорядка. Сверхценность «долга» — это сверхличная заданность, забота, нивелирующая многообразие различных «я», выявляя в них теневую, негативную сторону «страсти», «греха».

Совершенно иная нарративная стратегия явлена в Евангелии. Здесь мы имеем очевиднейший пример **прецедентной** картины мира: нам рассказано о заранее предначертанном событии, которое не могло не произойти, ожидалось, произошло и стало прецедентом для всякого христианина (призванного также «нести свой крест»). Однако в отношении нарративной стратегии Евангелие не является ни сказанием, ни житием: не предполагает ни хорового единогласия, проникнутого этосом покоя, ни императивного поучения с этосом долженствования. Принципиально важно, что оно составлено из четырех нарративных дискурсов, не противоречащих друг другу, но и не дублирующих один другого, являющих наглядный пример «диалогического согласия» (Бахтин), солидарности.

Этос **солидарности** в качестве нарративно-целевой установки Евангелия раскрывается св. Лукой в начальных словах своего изложения:

Как уже многие начали составлять повествования о совершенно известных между нами событиях, как передали нам то бывшие с самого начала очевидцами и служителями Слова, то рассудилось и мне, по тщательном исследовании всего сначала, по порядку описать тебе, достопочтенный Феофил, чтобы ты узнал твердое основание того учения, в котором был наставлен (Лк. 1: 1–4).

Феофил (по-русски говоря, Боголюб) здесь имя собственное, но одновременно и символически собирательное. Обозначим стратегические особенности моделирования Евангелистом рецептивного статуса адресата «радостной вести»:

1) сообщение направляется от «я» к «ты», а не от анонимного нарратора к хоровому множеству верующих;

2) Феофил уже «наставлен», но ему предлагается с помощью рассказа осмыслить «твердое основание» того, в чем он наставлен, т. е. обрести веру как самостоятельную личностную позицию, а не внушенную наставлениями (Ветхий Завет этого категорически не предусматривал);

3) сам Лука излагает не абсолютную достоверность мифа (такова природа преданий Ветхого Завета), а то, что открылось лично ему «по тщательном исследовании»;

4) наконец, Феофил — это каждый «боголюб», Евангелие обращено не ко всем вместе, а к каждому по отдельности как солидарному с другими искателю сакральной истины.

Нарративная стратегия Евангелия, по-видимому, уникальна, однако зародившийся здесь этос солидарности равнодостоинных субъектов существования получает со временем весьма значимое распространение.

Радикально новая нарративная стратегия обнаруживается в первоначальных пробах романного жанра — в авантюрном греческом романе, возникающем во II в. н.э.

Авантюрный мир — это мир «*инициативной случайности*», где «нормальный <...> ход событий прерывается и дает место для вторжения *чистой случайности*»; «авантюрное время греческих романов лишено всякой природной и бытовой цикличности, которая <...> связала бы его с повторяющимися моментами природной и человеческой жизни» [4, с. 247, 242, 241 (курсив Бахтина)]. Иначе говоря, данная картина мира чужда прецедентности

или императивности («инициатива и власть в этом хронотопе принадлежат только случаю» [4, с. 251]), она является **окказиональной**.

Авантюрная картина мира представляет жизнь как хаотический поток казусных случайностей, аналогичный азартной игре, где возможен любой исход, самое невероятное стечение обстоятельств. «Авантюрный человек — человек случая» [4, с. 475], для которого все определяется не прецедентом и не нравственным законом, но непредсказуемо выпадающим ему «жребием». («Судьба начала свою игру», — говорит герой «Левкиппы и Клитопонта».)

Авантюрная интрига приключений мотивирует парадоксальную рецептивную установку читателя, которая состоит в ожидании неожиданностей. При этом для воспринимающего сознания, говоря словами Жиля Делёза, «нет заранее установленных правил, каждое движение (прочтения. — В.Т.) изобретает свои собственные правила» [11, с. 81]. Типичный авантюрный герой Остап Бендер не может быть признан ни отрицательным, ни положительным: читатели романов Ильфа и Петрова поистине вольны в своих этических осмыслениях и оценках выходов и жизненной позиции данного персонажа. В отличие от прежде рассмотренных нарративных стратегий, «предвосхищаемое ответное слово» (Бахтин) здесь можно по-бахтински охарактеризовать как «разногласие».

Этическая установка такого участия в событии рассказывания может быть определена как этос **самоактуализации**. Он реализует рецептивную интенцию **желания**, в основе которой — самодостаточность человеческого «я». Желание импульсивно, но это тоже забота — забота о собственной «самости». Такое чтение наделяет повествуемую историю смыслом, который, по выражению Ролана Барта, является «воплощенным вожделением» [3, с. 373] самого читателя. Данный этос читательского коммуникативного поведения Лев Толстой эксплицировал в «Анне Карениной»:

Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больными, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своей смелостью, ей хотелось это делать самой [38, с. 114].

Характеристику желания в качестве нового, неклассического этоса культуры развернул Шопенгауэр. Если нормативный «человек вначале признает какую-нибудь вещь хорошей и вследствие этого хочет ее», то эгоцентрический субъект Нового времени «на самом деле сначала хочет ее и вследствие этого называет ее хорошей <...>, желание составляет основу его существа» [30, с. 251]. В частности, рецептивная установка желания ведет к произвольности читательского «удовольствия от текста» (Ролан Барт) или, напротив, неудовольствия.

Однако авантюрная нарративная стратегия возникает за много веков до эгоцентрической культуры Нового времени. Эта своего рода «анти-притча» начинает формироваться еще до греческого романа в слухах, сплетнях, «анекдотах» (в исходном значении этого слова у Прокопия Кесарийского) о частной жизни исторически значимых фигур. Устный жанр анекдота запечатлевал зарождение «приватного образа жизни» [1, с. 163], возрастание социокультурной значимости индивидуального существования, протекающего вне полисной общинности.

Первоначально анекдот существенно разнился от современных образцов городского фольклора [23, с. 69–78]. Жанровой формой героя здесь выступал индивидуальный характер — частная *индивидуальность* как некий казус бытия, а не типовой «нрав» (как в притче). Анекдотическое событие состоит в непроизвольном изнаночном самообнаружении этого характера, скрытого под ролевой маской общеизвестного исторического деятеля. На исторической почве анекдота сформировалась каноническая новеллистика, аналогичная по нарративной стратегии авантюрному роману. Роман же в ходе своей жанровой эволюции открыл и освоил принципиально новую стратегию рассказывания.

Классический роман XIX столетия осваивает *вероятностную* картину мира (научно описанную впоследствии синергетикой Ильи Пригожина), отдаленные истоки которой восходят к «Параллельным жизнеописаниям» Плутарха [23, с. 79–85]. Жизнь человека начинает мыслиться как непрямолинейная траектория индивидуального существования, проходящая через ряд ситуаций, которые могут оказываться и прецедентными, и императивными, и авантюрно-оказиональными. Но определяющими узлами романного жизнеописания становятся «точки бифуркации», как они именуются в синергетике, т. е. моменты неизбежного изменения дальней-

шей линии жизни. В этих моментах герой предстает субъектом индивидуального опыта и личностного самоопределения.

Покинув прецедентный мир домашнего существования, пушкинский Гринев оказывается в мире авантурных ситуаций (проигрыш Зурину, гибельная метель и чудесное спасение, дуэль со Швабрыным). С петлей на шее перед рукой Пугачева герой оказывается в ситуации однозначно императивного выбора. Наконец, во время суда возникает типичная точка бифуркации: Гринев мог бы оправдаться и отстоять свою дворянскую честь, но ценой утраты своего человеческого достоинства (вовлечение Маши в судебное разбирательство).

Траектория присутствия в вероятностном мире складывается из цепи поступков в том широком значении этого термина, какое придавал ему М. Бахтин. Идентичность персонажа здесь выступает как его самоидентичность, возлагая на него ответственность за выбор одного из вероятных состояний вероятностного мира («аттракторов» на языке синергетики) и, тем самым, за направление дальнейшего хода жизни в нем. В романном жизнеописании имеет место «историческое становление мира (в герое и через героя)» [21, с. 37]. Как говорится в чеховской «Моей жизни», «ничего не происходит бесследно и каждый наш шаг важен для настоящей и будущей жизни» [39]. Однако вероятностный выбор здесь не соотносим ни с императивным абсолютом, ни с релятивизмом авантурного миропонимания.

Вероятностная картина мира, освоенная классическим романом, таила в себе предпосылки для преодоления эгоцентрического этоса самоактуализации без редуцирования самобытности человеческих «я». Авантурное повествование (как и назидательное) размежевывает два сознания: нарратора, владеющего интригой, и адресата, ожидающего ее разрешения. Однако романное повествование обнаруживает возможности конвергентного рассказывания, объединяющего эти сознания в направленности на постигание смысла излагаемой истории, не до конца отрытого и самому нарратору.

Такое единение в «диалоге согласия» (Бахтин) не ведет сознания коммуникантов к хоровому или нормативному нивелированию, предполагая за каждым собственную «правду». Как полагал М. Бахтин, согласие «по природе своей *свободно*», ибо «за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)» [7, с. 364 (курсив Бахтина)]. Событие рассказывания с таким этосом реализуется как коммуникативный акт солидарности

(а не подчинения или произвола). Перед лицом общей тайны бытия актуализируется «правило признания субъектами друг друга» [17, с. 403], как и признания самобытной субъектности (собственной «правды») героев повествуемой истории. Своеобразие нарративной стратегии такого рода было раскрыто Бахтиным в романах Достоевского и названо «полифонией».

Этос такой стратегии корректно определить как этос **солидарности** — рецептивной установки на аналогичную авторской причастность к излагаемому событию: не подчинение и не дублирование, но единение двух равнодостоинных, не соподчиненных сознаний. Солидарная истина, по мысли М. Бахтина, «требует множественности сознаний, она принципиально неместима в пределы одного сознания <...> и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» [8, с. 92]. Вместо субъективного желания этос солидарности обнаруживает в основании личности интерсубъективную **ответственность**, которую следует отличать от сверхличного долженствования. Нравственное состояние ответственности — это диалогическая забота о Другом: отвечает ли моя жизнь запросам другой жизни? интересен ли, важен ли я для нее? достоин ли я внимания или доверия?

Едва ли есть основания удивляться тому, что этос романистики Ф. Достоевского аналогичен этосу Евангелия. Однако здесь он манифестирован в рамках вероятностной (а не прецедентной) картины мира.

Вероятностная картина мира, до известной степени «синтезировавшая» в себе также и три стадияльно более архаичные и обладающая потенциалом их вторичной актуализации, породила целый спектр многообразия нарративных стратегий в русской литературной классике.

Так, трудноопределимая стратегия романа И. Гончарова «Обломов» разъясняется конфигурацией прецедентной картины мира (диегетическое время произведения организовано годовым солнцеворотом) и этоса самоактуализации. Первая, можно сказать, сконденсирована в солнцепоклоннике Обломове, второй — в энергии Штольца. А конструктивно двусмысленная концовка романа провоцирует читателя, открывая перед ним беспрецедентную для своего времени свободу истолкований [26, с. 113–117].

С прецедентной картиной мира мы имеем дело также и в романах И. Тургенева, но в конфигурации с этосом долженствования: человек здесь — частица вечной (прецедентной) природы, а основной рецептивный эффект — смирение перед нею. У Тургенева немало персонажей с яркой са-

мостью, но их жизненный путь состоит в угасании этой индивидуальности или в угасании самой их жизни (Базаров).

«Мертвые души» являются романом с авантюрной картиной мира, но гоголевский этос при этом отнюдь не этос желания, но — долженствования:

А кто из вас, полный христианского смирения, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжкий запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» [36, с. 245]

Окказиональная (авантюрная) картина мира мотивирует событийность также и «Повестей Белкина», и «Героя нашего времени». Но роман М. Лермонтова при этом проникнут этосом самоактуализации, тогда как «Повести Белкина» в качестве циклического по форме художественного целого романного типа — покоя [10, с. 151–224].

Глубоко разработанная вероятностная картина мира повествований Л. Толстого, Ф. Достоевского и А. Чехова, выдвинувшая их в лидеры мирового литературного процесса, различается своим этосом.

Толстовский нарратив организован этосом долженствования. Здесь повествователю всегда известна мера правоты героя, хотя он и не всегда высказывается о ней прямо. Зато часто приводит своих героев к осознанию нравственной истины. Вот как в изложении нарратора меняется чтение Анны, начинавшееся в интенции желания:

Герой романа уже начинал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? Чего же мне стыдно? — спросила она себя с оскорбленным удивлением [38, с. 114].

Очевидно, что подобных «гоголевских» вопросов, направляемых «вовнутрь собственной души», Л. Толстой ожидал и от своего читателя.

У Ф. Достоевского вероятностная событийная цепь разворачивается, как уже говорилось выше, в интенции солидарной ответственности за

живое участие в борьбе мировых сил с «незаместимой» (Бахтин) позиции собственной «правды». Разумеется, терзания Раскольникова и по-своему благополучная концовка его истории способны навести на мысль о назидательном этосе должествования. Однако вспомним, что Раскольников не совершал притчевого выбора: «Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам» [37, с. 518]. К тому же нарратор Ф. Достоевского акцентирует стратегическое отделение возможного последующего повествования (житийного типа) от завершенного романного: «Но тут уже начинается новая история, история постепенного обновления человека <...> но теперешний рассказ наш окончен» [37, с. 520].

Соглашаясь с М. Бахтиным, что у каждого героя Ф. Достоевского имеется «своя правда», полифонически сопрягаемая с другими правдами в «диалог согласия» без авторского «последнего слова», невозможно не признать, что и читателю оставляется аналогичная позиция. Но и разбегания альтернативных прочтений (порождаемого открытыми финалами А. Чехова) Ф. Достоевский не допускает. Так формируется коммуникативный эффект солидарности.

Зрелые чеховские рассказы с их открытыми финалами несут в себе не утверждение, а вопрошание, будто автор «с каждым читателем ведет душевный разговор наедине» [19, с. 49]. И тем самым инспирирует диалогическое разногласие прочтений (этос самоактуализации). Отсюда столь значительные порой расхождения в истолковании эмоционально-волевой тональности одного и того же произведения («Студент», «Душечка», «Архиерей», «Невеста» и др.) чеховедами самой высокой квалификации.

Четыре рассмотренные выше нарративные картины мира последовательно принадлежат различным историческим ступеням того ментального процесса, который А. Веселовский называл «развитием личности». Однако они бывают востребованы и продолжают актуализироваться до сего дня. Обычно такая актуализация происходит помимо воли самого автора, который, по большей части, ориентируется на повествовательные искания своего времени. Так, в литературной практике соцреализма происходит знаменательная регенерация императивной картины мира, а в ряде текстов невольных «попутчиков» — авантюрной (например, «Двенадцать стульев», «Время, вперед!»).

При изучении литературы и иных практик рассказывания историй принципиальное значение принадлежит обнаружению базовой картины мира, как и выявлению доминантного этоса, в качестве факторов «генетического кода» того или иного нарративного произведения.

Список литературы

Исследования

- 1 Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. М.: Наука, 1973. 279 с.
- 2 Аристотель. Риторика // Античные риторика. М.: МГУ, 1978. С. 15–164.
- 3 Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
- 4 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
- 5 Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 159–206.
- 6 Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 329–360.
- 7 Бахтин М.М. Достоевский. 1961 г. // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 364–374.
- 8 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М.: Русские словари, 2002. С. 7–300.
- 9 Гуревич А.Я. О природе героического в поэзии германских народов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. № 2. С. 133–148.
- 10 Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск: Наука, 2001. 292 с.
- 11 Делёз Ж. Логика смысла. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 472 с.
- 12 Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. М.: Прогресс, 1986. 392 с.
- 13 Зарубежные исследования по семиотике фольклора / сост. Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов. М.: Наука, 1985. 516 с.
- 14 Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск: УрГУ, 1992. 184 с.
- 15 Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- 16 Неклюдов С.Ю. Тезисы о сказке // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 32–54.
- 17 Рикёр П. Конфликт интерпретаций. М.: Медиум, 1995. 415 с.
- 18 Рикёр П. Я-сам как другой. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2008. 416 с.
- 19 Страда В. Антон Чехов // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М.: Прогресс, 1995. С. 48–72.
- 20 Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. М.: Intrada, 2007. 256 с.
- 21 Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. М.: РГГУ, 1997. 203 с.
- 22 Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М.: Наука, 1987. 240 с.
- 23 Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.

- 24 Тюпа В.И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.
- 25 Тюпа В.И. Нарративная стратегия притчи в литературной традиции // Притча в русской словесности: от средневековья к современности. Новосибирск: НГУ, 2014. С. 34–78.
- 26 Тюпа В.И. Соляные повторы в романе Гончарова «Обломов» // Критика и семиотика. 2010. Вып. 14. С. 113–117.
- 27 Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.
- 28 Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
- 29 Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 302 с.
- 30 Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 6 т. М.: ТЕПРА, 1999. Т. 1. 495 с.
- 31 Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетеия, 1998. 249 с.
- 32 Altes L. Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2014. 325 p.
- 33 Baroni R. Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires. Genève: Slatkin, 2017. 218 p.
- 34 Foucault M. L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969. 275 p.
- 35 Prince G. A Dictionary of Narratology. Lincoln & London: Nebraska University Press, 1987. 118 p.

Источники

- 36 Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1951. Т. VI: Мертвые души. 920 с.
- 37 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 5: Преступление и наказание. 573 с.
- 38 Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 8: Анна Каренина. 495 с.
- 39 Чехов А.П. Моя жизнь: (Рассказ провинциала) // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 9. [Рассказы. Повести], 1894–1897. М.: Наука, 1977. С. 192–280. Цит. по: http://chekov-lit.ru/chekov/text/moya-zhizn/zhizn_9.htm (дата обращения: 20.06.2020).

References

- 1 Averintsev, S.S. *Plutarkh i antichnaia biografiia* [*Plutarch and Ancient Biography*]. Moscow, Nauka Publ., 1973. 279 p. (In Russ.)
- 2 Aristotel'. "Ritorika" ["Rhetoric"]. *Antichnye ritoriki* [*Ancient Rhetoric*]. Moscow, MGU Publ., 1978, pp. 15–164. (In Russ.)
- 3 Bart, R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [*Selected Works: Semiotics. Poetics*]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russ.)
- 4 Bakhtin, M.M. "Formy vremeni i khronotopa v romane" ["The Forms of Time and Chronotope in the Novel"]. Bakhtin, M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [*Literature and Aesthetics Issues*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975, pp. 234–407. (In Russ.)
- 5 Bakhtin, M.M. "Problema rechevykh zhanrov" ["The Problem of Speech Genres"]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*], vol. 5. Moscow, Russkie slovari Publ., 1996, pp. 159–206. (In Russ.)
- 6 Bakhtin, M.M. "1961 god. Zametki" ["1961. Notes"]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*], vol. 5. Moscow, Russkie slovari Publ., 1996, pp. 329–360. (In Russ.)
- 7 Bakhtin, M.M. "Dostoevskii. 1961 g." ["Dostoevsky. 1961"]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*], vol. 5. Moscow, Russkie slovari Publ., 1996, pp. 364–374. (In Russ.)
- 8 Bakhtin, M.M. "Problemy poetiki Dostoevskogo" ["The Problems of Dostoevsky's Poetics"]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*], vol. 6. Moscow, Russkie slovari Publ., 2002, pp. 7–300. (In Russ.)
- 9 Gurevich, A.Ia. "O prirode geroicheskogo v poezii germanskikh narodov" ["On the Nature of the Heroic in the Poetry of Germanic People"]. *Izvestiia AN SSSR. Seriiia literatury i iazyka*, no. 2, 1978, pp. 133–148. (In Russ.)
- 10 Darwin, M.N., and Tiupa, V.I. *Tsiklizatsiia v tvorchestve Pushkina: opyt izucheniia poetiki konvergentnogo soznaniia* [*Circulation in the Works of Pushkin: The Study of the Poetics of the Convergent Consciousness*]. Novosibirsk, Nauka Publ., 2001. 292 p. (In Russ.)
- 11 Delez, Zh. *Logika smysla* [*The Logic of Sense*]. Moscow, Raritet Publ.; Ekateinburg, Delovaia kniga Publ., 1998. 472 p. (In Russ.)
- 12 Diubua, Zh., et al. *Obshchaia ritorika* [*General Rhetoric*]. Moscow, Progress Publ., 1986. 392 p. (In Russ.)
- 13 *Zarubezhnye issledovaniia po Semiotike Fol'klora* [*Foreign Research on the Folklore Semiotics*], comp. E.M. Meletinskii, and S.Iu. Nekliudov. Moscow, Nauka Publ., 1985. 516 p. (In Russ.)
- 14 Lipovetskii, M.N. *Poetika literaturnoi skazki* [*The Poetics of a Literary Fairytale*]. Sverdlovsk, UrGU Publ., 1992. 184 p. (In Russ.)
- 15 Lotman, Iu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [*The Structure of Artistic Text*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.)

- 16 Nekliudov, S.Iu. "Tezisy o skazke" ["Bullet Points on the Fairy Tale"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (54), 2020, pp. 32–54. (In Russ.).
- 17 Riker, P. *Konflikt interpretatsii* [Conflict of Interpretation]. Moscow, Medium Publ., 1995. 415 p. (In Russ.)
- 18 Riker, P. *Ia-sam kak drugoi* [I'm Like Another]. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury Publ., 2008. 416 p. (In Russ.)
- 19 Strada, V. "Anton Chekhov" ["Anton Chekhov"]. *Istoriia russkoi literatury: XX vek: Serebrianyi vek* [History of Russian Literature: The 20th Century: The Silver Age]. Moscow, Progress Publ., 1995, pp. 48–72. (In Russ.)
- 20 Tamarchenko, N.D. *Russkaia povest' Serebrianogo veka* [The Silver Age Russian Story]. Moscow, Intrada Publ., 2007. 256 p. (In Russ.)
- 21 Tamarchenko, N.D. *Russkii klassicheskii roman XIX veka* [Russian Classic Novel of the 19th Century]. Moscow, RGGU Publ., 1997. 203 p. (In Russ.)
- 22 Teiia de Sharden, P. *Fenomen cheloveka* [The Human Phenomenon]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 240 p. (In Russ.)
- 23 Tiupa, V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, Intrada Publ., 2013. 211 p. (In Russ.)
- 24 Tiupa, V.I. *Diskursnye formatsii: Ocherki po komparativnoi ritorike* [Discursive Formations: Essays on Comparative Rhetoric]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2010. 320 p. (In Russ.)
- 25 Tiupa, V.I. "Narrativnaia strategii pritchi v literaturnoi traditsii" ["A Narrative Strategy of the Parable in a Literary Tradition"]. *Pritcha v russkoi slovesnosti: ot srednevekov'ia k sovremennosti* [Parable in Russian Literature: from the Middle Ages to the Modern Age]. Novosibirsk, NGU Publ., 2014, pp. 34–78. (In Russ.)
- 26 Tiupa, V.I. "Soliarne povtory v romane Goncharova 'Oblomov'." ["Recurrent Solar Motifs in Goncharov's Novel 'Oblomov'."]. *Kritika i semiotika*, issue 14, 2010, pp. 113–117. (In Russ.)
- 27 Freidenberg, O.M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Ancient Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 605 p. (In Russ.)
- 28 Freidenberg, O.M. *Poetika siuzheta i zhanra* [Plot and the Poetics of the Genre]. Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (In Russ.)
- 29 Shmid, V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2008. 302 p. (In Russ.)
- 30 Shopengauer, A. "Mir kak volia i predstavlenie" ["World as Will and Perception"]. Shopengauer, A. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected Works: in 6 vols.], vol. 1. Moscow, TERRA Publ., 1999. 495 p. (In Russ.)
- 31 Eliade, M. *Mif o vechnom vozvrashchenii* [The Myth of Eternal Return]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 1998. 249 p. (In Russ.)
- 32 Altes, Liesbeth Korthals. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2014. 325 p. (In English)

- 33 Baroni, Raphaël. *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*. Genève, Slatkin, 2017. 218 p. (In French)
- 34 Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969. 275 p. (In French)
- 35 Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London, Nebraska University Press, 1987. 118 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

УДК 82.0
ББК 83

О ФРАГМЕНТАРНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

© 2021 г. Н.Н. Смирнова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 30 июля 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 13 ноября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-32-51>

Аннотация: В статье ставится задача наметить основные вехи, по которым может исследоваться фрагментарность в литературе. В этой связи поднимаются следующие фундаментальные для литературоведения проблемы: а) в каждую эпоху представления о целостности и завершенности и, соответственно, фрагментарности отличаются; б) отличаются и представления о сущности и значении фрагментарных форм (в том числе в свете взглядов на увеличение/уменьшение сложности в литературе); в) наконец, важно подчеркнуть, что особая логика фрагментирования как приема проявляется именно в эпоху авторства (в противоположность традиционализму), т. е. индивидуального видения, авторского взгляда, разрушающего канон. Проблема фрагментарности фундаментальна для понимания деятельности восприятия и построения текста, поскольку именно фрагменты целого в разные исторические периоды, по-разному видимые и соотносимые с традицией, иначе прочитываемые, перевоссоздаваемые, вступают в непрерывный диалог времен. В этой связи следует обратить внимание на то, что целостное для одной эпохи оказывается фрагментом для другой, и наоборот.

Ключевые слова: теория литературы, фрагментарность, целостность, традиция, историческая эпоха.

Информация об авторе: Наталья Николаевна Смирнова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6980-7353>

E-mail: nnsmirnova@mail.ru

Для цитирования: Смирнова Н.Н. О фрагментарности в литературе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 32–51. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-32-51>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

ON THE FRAGMENTATION IN LITERATURE

© 2021. Natalia N. Smirnova

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian
Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: July 30, 2020

Approved after reviewing: November 13, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The aim of this article is to outline the ways to research fragmentation in literature.

It raises the following problems, relevant for literary theory: a) each period has different understanding of what is a whole and what is a fragment; b) ideas about the essence and the meaning of fragmentary forms (including the views on increasing / decreasing complexity in literature) are also different; c) the special logic of fragmentation as a technique emerges only in the era of authorship (as opposed to traditionalism), i.e. the individual vision, or the author's view that destroys the canon. The problem of fragmentation is fundamental for our understanding of the perception and construction of the text, since in different historical periods, the concept of the fragment being contingent on tradition, reread and reinvented in different ways, is in continuous dialogue with its time. The essay concludes that what is considered to be the whole in one historical period turns out to be a fragment in the other, and vice versa.

Keywords: literary theory, fragmentation, the whole, tradition, historical period.

Information about the author: Natalia N. Smirnova, PhD in Philology, Senior Researcher,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6980-7353>

E-mail: nnsmirnova@mail.ru

For citation: Smirnova, N.N. "On the Fragmentation in Literature." *Studia Litterarum*, vol. 6,
no. 1, 2021, pp. 32–51. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-32-51>

В разные исторические эпохи и под влиянием различных культурных, исторических и непосредственно литературных факторов возникает особый интерес к фрагментарному выражению мысли. Вместе с тем в каждую эпоху представления о целостности и завершенности и, соответственно, фрагментарности существенно отличаются. Так же отличаются и представления о сущности и значении фрагментарных форм. Фрагментарность в зависимости от исторического времени имеет разные мировоззренческие и эстетические основания¹. Отдельную проблему представляет факт, что целостное для одной эпохи оказывается фрагментом для другой, и наоборот. В данной статье будут обозначены вехи, по которым может исследоваться развитие фрагментарных форм в литературе начиная с Нового времени.

Следует особо отметить, что в эпохи господства традиционализма логика фрагментирования, мышление, атомизирующее имплицитные представления о мире, впаянное в структуры языка и жанрового канона, еще далеко отстоит от зарождения индивидуального взгляда (как, впрочем, и в любом литературном и фольклорном творчестве, ориентированном на канон, т. е. там, где авторские интуиции еще не проявлены) (см. об этом: [6; 9; 11]).

Вопрос о фрагментации как приеме в эпоху авторства и может быть поставлен именно в этом ключе — индивидуального видения, авторского

1 В одни эпохи фрагментарность оформления мысли свидетельствует о ее особом рационализме — всеохватности, универсальности, почти аксиоматичности; в другие, напротив, выражает полную противоположность универсальному видению мира, а именно: непознаваемость явленного, невозможность владения подробной картой реальности, разрозненной и фрагментарной, когда лишь краткое указание на момент присутствия истинного может дать ключ к восприятию целого.

взгляда, разрушающего канон, взгляда, направленного внутрь личности, ищущей уже не виртуозности владения формой и лишь *своего* выражения в заданном, но полного разрыва с традицией, сотворения мира заново. В этом смысле фрагментарность связана с незавершенностью и незавершаемостью мысли в противоположность ее воплощению (хотя бы и частичному) в канонической форме². Когда прежние формы подрываются изнутри и постепенно вырабатываются новые, фрагмент может указывать на переходную стадию кристаллизующегося нового жанра, но может существовать и как самостоятельное жанровое образование (фрагментарные формы у Монтеня, Паскаля, немецких романтиков).

Одним из важнейших исторических рубежей стала эпоха Возрождения, высвободившая индивидуальную творческую энергию, перестраивающую прежний порядок бытия. На столетия вперед образ ренессансного человека символизирует самопогруженность и свободу от любых творческих ограничений. Таков, например, в начале рубежного XX столетия (в краткие десятилетия прошедшего и «новое средневековье», и возрождение идеалов, и сумерки) образ Франческо Петрарки, созданный М.О. Гершензоном: «В противоположность средневековому писателю, которому понятие писательской индивидуальности так же чуждо, как и понятие литературной собственности, Петрарка сознательно стремится сохранить самостоятельность и в творчестве, и даже в языке. В предисловии к трактату об уединении он пишет:

2 О незавершенном произведении в собственном смысле (равно как и о принципиально незавершаемом) можно говорить, начиная со времени, когда *авторитет* и *традиционалистский канон* сменяются *авторством*. Именно тогда замысел постепенно выходит за пределы жанровых канонов и незавершаемость вписывается в систему поэтического мышления. Исторически это связывается с периодом Нового времени, меняющего восприятие циклического и линейного времени в истории (см., например: [1; 10; 11, с. 222–223; 13; 14; 17; 18; 20]). В частности, П.А. Гринцер отмечал, что «незавершенность нарративного текста как следствие установки на стиль, а не на сюжет или композиционную целостность произведения характерны <...> для <...> традиционных литератур, в частности для литературы европейского средневековья. <...> Соответственно и в поэтиках, и в литературной критике средневековья (да, пожалуй, и в античности) сфера интересов теоретиков и практиков литературы ограничивалась анализом отрывка, периода, фразы, даже отдельного слова. Совершенство целого казалось вторичным и необязательным, эстетический вкус был, так сказать, фрагментарен. О целостном понимании произведения речь, как правило, не шла...». Однако «осознанная установка на незаконченность (при всех частных и иногда не зависящих от воли автора условиях ее реализации) отличала романтика от средневекового, традиционалистского поэта, “бессознательно” творящего в рамках канона, который и не предполагал по своим ценностным критериям формальной целостности нарративного текста» [6, с. 93, 98].

“В этом исследовании я опирался преимущественно на свой опыт и не искал другого вожатая, да и не принял бы его, если бы он нашелся, потому что мои шаги свободнее, когда я следую внушениям моего собственного духа, чем когда иду по чужим следам”. Он требует от писателей, чтобы они, заимствуя чужое, перерабатывали его самостоятельно, как пчела перерабатывает сок цветов; но еще выше он ставит самостоятельное творчество шелковичных червей. “Хочешь знать, какого мнения я держусь? — пишет он Боккаччо. — Я стараюсь идти по дороге, проложенной нашими предками, но не хочу рабски ступать в следы их ног. Я хочу не такого вождя, который на цепи тащил бы меня за собою, а такого, который шел бы впереди меня, только указывая мне путь; я никогда не соглашусь ради него отказаться от моих глаз, свободы и суждения; никогда никто не запретит мне идти, куда мне хочется, бежать того, что мне не нравится, пробовать свои силы над тем, чего до сих пор не касались, *по произволу выбирать самую удобную или самую короткую тропинку, ускорять свои шаги или отдыхать, сворачивать с дороги или возвращаться назад*”. Он требует, чтобы слог был хотя бы груб и необработан, но оригинален; писатель — не актер, которому идет всякое платье; “каждый должен выработать себе свой собственный слог, потому что каждый имеет от природы нечто своеобразное и ему одному свойственное как в лице и манерах, так и в голосе и речи» (выделено мной. — Н.С.) [5, с. 45–46].

В это время традиционные конвенции повседневной жизни претерпевают значительные изменения, что выражается и в переосмыслении культурного и природного ландшафта, иных способах его индивидуального видения. Путь зависит от идущего, конструируется только его личностным намерением, а не следованием традиции. Частный человек по-иному видит и членит действительность, что меняет все формы этой действительности³.

3 Время, когда М.О. Гершензон и Вяч. Иванов представляют своему читателю творчество Петрарки, столь же новое и переходное. Распадающееся на фрагменты восприятие традиции XIX столетия улавливает параллели с далекими эпохами, провозгласившими творческую и индивидуальную свободу: «Средневековый человек не знал путешествий в современном смысле: он ехал всегда по делу — торговому или военному, религиозному (богомолье) и политическому (посольства). Петрарка, быть может, первый турист нового времени: он путешествует ради самого удовольствия путешествовать. <...> В 1336 году он поднялся на гору Ванту с единственной целью полюбоваться открывшимся оттуда видом; рассказывая об этом в письме к одному из друзей, он оправдывает себя тем, что если Филипп Македонский, уже в старости посетивший одну гору в Фессалии, не навлек этим на себя порицания, то, конечно, такой поступок простят и ему, молодому и частному человеку» [5, с. 43].

Творческая свобода и логика фрагментирования связаны особым образом: каждый раз, когда происходит слом и обновление традиции, фрагментарные формы означают переработку, переосмысление накопленного, иногда даже путем превращения его в руины, подчеркивания дистанции, которую преодолевает новая мысль. Этому сопутствует изменение общего ритма мышления, который, в частности, отмечает в словах Петрарки Гершензон. Несмотря на громадные жанровые различия во фрагментарных формах от эпохи к эпохе, есть и нечто объединяющее этот длящийся через века личный поиск своего слова, слова, обращенного вечности, «письмо, побуждающее к поискам Бога» [31, с. 79].

Вместе с тем фрагментация как повествовательная стратегия часто представляет и противоположную тенденцию: так, например, в Новое время развивается жанр сборников «смесей» (поговорки, анекдоты, диалоги, сменяемые свободным разговором или «беседой», короткие новеллы и т. п.), наследующих традиции ренессансного гуманизма, но уже адаптированных народным языком, городской средой, что по своему значению отчасти приближает их к жанрам массовой литературы⁴. Здесь возникает особый вопрос о малых нарративах, по сути приближающихся к фрагментарным формам, поскольку сами они образуются как осколки больших повествований, собранные в новые целостности. Фрагментарность таких сборников — предшественников журнальной эссеистики — во многом показательна: когда периодическая печать активно завоевывает внимание читателя, фрагментарные жанры развиваются во всем их многообразии. И они могут быть адресованы как широкой читающей публике, так и, напротив, циркулировать в узких кругах. Особое положение периодической печати, ее активное развитие как в XVIII столетии, так и на рубеже XVIII–XIX вв. дает мощный импульс развитию фрагментарной мысли, наряду с большими повествованиями. На рубеже XIX–XX вв. большие повествования частично вытесняются и переписываются заново во фрагментарных формах.

4 Более того, есть целая традиция осмысления особой тенденции краткого и фрагментарного изложения во французской литературе: «Французы обязаны определенностью своего языка небразному, или рефлексивному остроумию, а им — определенности языка. Какие только остроумные привилегии не дарит им одна-единственная частица *en*! Английская и немецкая проза, которая не разложила еще цепь классических периодов на отдельные звенья, как проза французская, связывает целое скорее при помощи цепей, чем звеньев» [7, с. 190–191].

Эти разнонаправленные тенденции тем не менее в историческом процессе в разных вариациях следуют друг за другом. Обращение к фольклорному наследию в эпоху романтизма сочетается с духовидческим прозрением, построением целого метафизической системы мира и улавливания частного и случайного в поэтическом языке⁵. Вместе с тем в сфере искусства, поэзии созерцание конструирует свой объект, а не находит его готовым для миметического действия. Ретроспективное фрагментирование и перевоссоздание культурного ландшафта в историческом процессе начинает осознаваться как следствие особого направленного взгляда, хотя и проходящего сквозь пространственные координаты, но все же имеющего свое начало в самом смотрящем: «Ведь все дело в том, как созерцается природа: не так ли, как античность созерцается художником, ибо что есть природа как не живая античность? Природа и понимание природы возникают одновременно, как античность и знание о ней. Следовательно, глубоко заблуждаются те, кто полагает, что античность существует сама по себе. *Античность возникает здесь и сейчас — в душе исследователя и под его взором. Древние руины — особые возбудители, посредством которых образуется античность.* Античность нерукотворна. *Дух создает ее посредством глаза, а резной камень — тело, значимое только благодаря ей и проявляющее такую»* (выделено мной. — Н.С.) [30, с. 177].

Фрагментарное творчество конца XIX — первой трети XX вв., по-своему наследующее и продолжающее традицию романтизма, порождает особый интерес к руине. Осколок прошлого корреспондирует с осколками идей и замыслов, не получивших воплощения или вовсе развеянных стремительностью времени. Руина становится предметом отдельного исследования, переосмысляется в свете представлений о фрагментации интеллектуального ландшафта эпохи, становится своеобразным расширением к постигающей способности духа времени (Г. Зиммель), аллего-

5 Практически это выражается, в частности, расщеплением на две сферы: «Способность мыслить всеобщее — философская способность. Способность мыслить особенное — поэтическая. Всеобщее — это то, что положено абсолютно, особенное — то, что положено относительно. Иными словами, первое — это сфера, в которой нечто полагается. Второе — сфера, которая полагается в первой. Там — положенность, здесь — полагание. (Бытие выражает отношение целого к части и части к целому.) Тотальность и партикулярность противостоят друг другу» [30, с. 62].

рическим истолкованием исследовательской программы [2]⁶, но также и символом фрагментирующего мышления, намеренно или нет уклоняющегося от представления старых форм повествования, но не нашедшего им альтернативы. Афористичность и атомизация рассматриваются вовсе не как путь к новой целостности (хотя иногда могло бы и показаться, что это так), а как совершенно иная форма выражения/изображения, как отдельный вид искусства сообщать мысль.

Особый интерес представляет восприятие в разные исторические эпохи фрагмента произведения как особой целостности, самостоятельной или отсылающей (в том числе символически) к некоторому принципиально незавершаемому, открытому единству. Таково, например, целостное восприятие фрагментарного наследия Гераклита, солидную базу для которого создала фундаментальная работа Германа Дильса «Фрагменты досократиков» (1903). С другой стороны, интерес к фрагментам Гераклита как отдельным целостностям (почти как к афоризмам) имеет определенную традицию, непосредственно отсылающую к прочтению идей греческого философа у Ф. Ницше, но также и восходящую к романтизму, и следующую от эпохи к эпохе своеобразной *переключкой великанов-гениев*, по образному выражению А. Шопенгауэра.

На рубеже XIX–XX вв. складываются разнообразные формы фрагментарной мысли и художественного самосознания, оказавшие существенное влияние на развитие мышления и восприятия реальности более чем на столетие вперед. Мощным импульсом, бесспорно, оказывается фрагментарно-афористическое мышление Ф. Ницше, творчески наследующего афористические формы А. Шопенгауэра. «Апофеоз беспочвенности» (1905) Л. Шестова, «Арабески» (1911) А. Белого, «Уединенное» (1912), «Смертное» (1913) и «Опавшие листья» (1913–1915) В.В. Розанова, «Солнце над

6 «Поскольку руины великих зданий несут идею их проекта с большей выразительностью, чем постройки невзрачные, как бы хорошо они ни сохранились, притязания драмы немецкого барокко на истолкование оправданы. В духе аллегории она изначально замышлялась как руина, как обломок. Если другие формы сияют великолепием, словно в первый свой день, то эта хранит образ красоты последнего дня», — так В. Беньямин характеризует выбор немецкой барочной драмы в качестве предмета исследования [2, с. 251]. Через всю работу проходит мысль о материальной осязаемости барочного произведения как постройки и творчества как регламента использования классических элементов, при этом проблематичная целостность, которая должна внезапно возникнуть за нагромождением частей, также «переживается как руина».

мглою» (1922) М.О. Гершензона, заметки и фрагментарные дневниковые записи, краткие и «кинематографичные» (автобиографии, рассыпающиеся на фрагменты, фрагментарность и афористичность научного и литературно-художественного языка В. Шкловского, «Великолепный очевидец» В. Шершеневича, документальная проза З. Гиппиус), а также фрагментарность в контексте поисков новых средств выражения (например, «автоматическое письмо» сюрреалистов, игра и «упражнения в стиле» в литературе модернизма и постмодернизма) представляют собой многочисленные и разнообразные грани поиска выражения новых качеств открывающейся реальности.

Изображение мысли как здания (*«построенное и разобранный по камням здание»* у Шестова, «Апофеоз беспочвенности», 1905), особенное внимание к изображению мысли на листе бумаги, на странице (розановские *«вид и внешняя форма»* в жанре «опавших листьев»), — формы фрагментарного, расщепленного целого, пересказанного другими средствами, множат контексты и интерпретации. В этот период, если и рассматривать афоризм как комментарий автора к своим же собственным мыслям, выраженным некогда в иной более последовательной и целостной форме, которые читатель легко узнавал, то место этих мыслей теперь не определено однозначно. Это действительно могут быть конкретные сочинения, как в случае Розанова, переписывающего уже сказанное другим языком и, главное, иначе *изображающего* свои прежние мысли⁷, а также поиск новых путей мышления, открывающихся в фрагментарно-афористическом стиле письма. Но далее, к концу 1920-х — в 1930-х гг., афоризм все более приобретает качества замкнутой и непрозрачной структуры, не замкнутого на себя, а направленного к некоторому неочевидному для читателя центру мысли, скрытому от его взгляда. Впрочем, часто такие высказывания и не предназначались автором для печати, а были, скорее, репликами, обращенными к себе (ср., например: [21, с. 514–524]). Самое важное в этом как раз то, что далеко не всегда разговор автора с самим собой был вынужденным из-за цензурных препятствий, невозможности опубликовать те или иные мысли по идеологическим причинам. Автор ощущает тотальную невозможность представить публике результат многолетних

7 Ср.: «В предисловии к “Люд. лун. света” — уже все “Уедин.”» [33, с. 225].

размышлений и внутренних бесед⁸, осознает несвоевременность высказанного⁹.

Несвоевременность эта вряд ли означает, что мысль опередила время (а значит, потенциально может наступить такой момент, когда они уже сойдутся вровень). Осознание несвоевременности скорее подводит к невозможности произведения как ограниченного в своем существовании материальными рамками. Отсюда — уже значительно более поздние представления о почти вневременности, идеальном настоящем Текста в структурализме. Но пока что мыслится только идеальное произведение, вряд ли достижимое в своей полноте, и Книга в духе С. Малларме может послужить для его описания своеобразной аллегорией.

Постепенно художник как будто бы смиряется с невозможностью полной реализации замысла, дающего многочисленные ответвления, отрывки, фрагменты, наброски, заметки, планы, которые постепенно приобретают статус особых жанровых форм, замещающих единственную, еще не найденную¹⁰.

Именно в свете этого идеального произведения меркнут все многочисленные попытки придать завершенную форму незавершаемому. Создается впечатление, что любимое детище художника теперь неотчуждаемо и оказалось в полном распоряжении и власти его создателя. Однако это только иллюзия, поддерживаемая, впрочем, исследовательским воображением настолько, насколько сам художник выступает в качестве исследователя реальности, в которую вступает его произведение, и одновременно насколько он сам готов подвергнуть эту реальность интерпретации. Именно попытки постоянной рефлексии и интерпретации творческого процесса, в которые художник вовлечен, делают возможным его существование внутри собственного произведения, что пробле-

8 Либо эта невозможность объясняется в том числе и экстралитературными факторами (см., например: [24]).

9 Ницше, чей образ действий оставался авторитетным, даже если и неявно, для рассматриваемого здесь периода, делал акцент на несвоевременности своих размышлений, подчеркивая отсылки к своим прежним высказываниям и идеям, в отличие от, например, Шопенгауэра, комментирующего и поясняющего идеи своего главного труда «Мир как воля и представление» в «*Parerga und Paralipomena*».

10 Существенно и то, что такая незавершенность и вынужденная отрывочность возникает на почве замысла большого панорамного труда (ср. не только в художественной практике, но и в научной: замысел «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского).

матизирует как его принципиальную завершаемость, так и возможность отчуждения.

Художник, всю жизнь находящийся на подступах к идеальному произведению, вживается в него, становясь его частью, иногда даже без явного намерения превратить свою жизнь в произведение искусства. Так он становится произведением всевластной стихии. Сходная картина намного позже будет описана Борхесом в рассказе «В кругу развалин» цикла «Вымышленные истории» (1944). Призрачность творения, осознаваемая его создателем, есть оборотная сторона призрачности самого создателя, являющегося чьим-то творением, и так до бесконечности вглубь традиции, непрерывность памяти о которой утрачена; в кругу руин воздвигаются новые строения. Нескончаемая и неисчерпаемая практика иносказания, создающая на месте некогда целостных картин все новые и новые вариации из образов элементарных стихий, неподвластного человеку временного горизонта существования, — таково видение искусства, завоевавшее свое место на десятилетия.

Фрагментация связана с процессом как толкования реальности, так и порождения мысли (здесь запечатлены две стороны одного явления — поиска индивидуального голоса на фоне панорамных повествований прошлых эпох). В этот период мысль о том, чтобы рассказать историю в едином целостном взгляде, начинает осознаваться как невозможная. «Я не верю, что история может быть чем-то большим, в своей большой, несколько поблекшей панораме, чем простая смена интерпретаций, толкований, смутное согласие невнимательных свидетелей, — говорит лирический герой фрагментарной «Книги непокоя». — Некий романист включает в себя нас всех, и мы рассказываем, когда видим, потому что видение наше — сложный процесс, как и все остальное» [32, с. 30]. Книга Пессоа, расщепляясь на отрывки уже в самой личности пишущего, «пишет себя сама» [32, с. 476], почти что помимо воли своего создателя. В ней говорит огромное число *свидетелей*, вероятно, догадывающихся, что единого взгляда, согласия им не достичь, что такая книга не может быть завершена и что их вызывает из небытия непреодолимое стремление к плетению кружева, самый узор которого обязан своим существованием пустотам, промежуткам, Ничто¹¹.

11 «И все заколдованные принцы могут гулять в своих парках между одним и другим погружением иглы из слоновой кости с изогнутым концом. <...> Знать, что будет несоверше-

Из-за этих пустот создаваемое с самого начала уже существует как руина. Это даже не необъятный замысел невозможной «Книги» Малларме, столь грандиозной по масштабу, что осуществление ее одним человеком проблематично. Ведь здесь автор не отпускает слишком далеко свои мысли, напротив, его «магическая власть» создает тот «блеск кристаллических систем», которые своим «преломлением» высвечивают недоступный современникам замысел [3, с. 358–359].

Уже в середине XX столетия другой лирический герой других фрагментарных автобиографических заметок говорит об эскизности и афористичности как о сознательном создании руин, как о попытке искусства сделать своим свойством не принадлежащее ему: «“Всякая руина сама по себе обладает привлекательностью, лежащей вне искусства, стало быть для художника неприемлемой. Порядочные люди не делают руин, а все эскизное, все афористическое — это в будущем руины. Вспомним Акрополь — конечно, он, как всякая руина, играет на грусти по поводу того, что некогда он был целым; но Акрополь не виноват, что он руина. Совсем иное дело ваше эскизное искусство! Вы играете не на грусти, но на противоположности — на надежде, на обещании целого, которое тут будто бы возникает, но которое вы на самом деле создать не в силах!” <...> Повествовать: но как?» [34, с. 137, 138].

В XX в. становится очевидной «смена жанровых династий», расщепление романного повествования, его фрагментация [12, с. 41–63]. В одной из версий современного развития романного жанра — распадении его на микрожанры, анекдотизация — противопоставляются повествовательные принципы, характерные для романа и анекдота:

Для литературы сейчас исключительно важна ритмическая структура анекдота.

В анекдоте маркированы начало и конец текста. Середина не важна, очень часто ее просто нет. Более того, начало и конец зачастую противостоят друг другу. Из этого столкновения и рождается текст анекдота.

В романе начало и конец часто имеют формальное значение. Начинается роман, как правило, с середины, точнее, с какого-то одного отрезка жизни, который в силу ряда причин был выбран как система отсчета <...>.

...труд, который не будет закончен никогда. Но хуже, если он вообще не будет создан. То творение, что создается, по крайней мере, уже есть» [32, с. 22–23].

Роман — это движение, это процесс, это та середина, которой нет в анекдоте [12, с. 43, 44].

При этом анекдотизация романа проявляется не только в том, что он «становится цепью свободно наращиваемых эпизодов», но и в том, что он «отказывается от вымысла, причем последний не отбрасывается, а переплетается с самой очевидной реальностью, со всей густотой быта» [12, с. 51].

Впрочем, надо отметить, что реальность, вправленная таким образом в романый мир, не совсем в него вживается, не становится там «романной». Она так и остается фрагментом, куском реальности, чужеродной повествовательным намерениям (иногда для этого даже требуется присутствие фигуры реального автора, хотя бы и в качестве только упоминания его имени персонажами) (см., например: [23]). Вымышленное больше не может представлять символическую реальность, поскольку наличная реальность полностью символизирована (и означена: «ситуация постмодерна»). Интерес вновь обращается к невымышленному, которого, однако, не может найти в его целостности.

Логика фрагментирования связана с мышлением изобразительным. Части реальности, не поддающиеся непосредственной дискурсивной интерпретации, могут быть представлены только в виде изображений, символически являющих фигуры мысли, либо обусловленные общими местами культуры своего времени (барокко), либо отталкивающиеся от таких общих мест (романтизм, Серебряный век) (см.: [15])¹². Однако каждая эпоха по-новому изображает (иллюстрирует) уже созданное, и соответственно, по-своему его членит, фрагментирует, представляя те его части, которые быстрее всего находят путь к воображению современников. Это не только, например, театральные и кинематографические или симфонические интерпретации литературных произведений, но и комиксы, создаваемые по мотивам, а также интерпретации исследовательские. Некоторые из них существенно вторгаются в художественный мир: формальные структуры литературных текстов, схемы повторяющихся в них элементов, картины количественных значений в текстах — паттерны — своеобразные «тени», которые «форма отбрасывает на распределение» [19, с. 338], — все это заме-

12 Об изобразительной мысли Андрея Белого писали Е.В. Глухова и Д.О. Торшилов в комментариях к [29].

щает собой материю произведения. И здесь тоже пример изобразительного мышления во фрагментировании реальности литературы, поскольку такие паттерны в интерпретации замещают «смысл, вытесненный количественным литературоведением» [19, с. 334]¹³.

Изучение исторического развития литературы с точки зрения увеличения/уменьшения сложности — отдельная задача, на которую указывал, в частности, Вяч.Вс. Иванов в работе «Формальная система и ее интерпретация в науке XX–XXI веков»: «С точки зрения теории колмогоровской сложности постепенный переход от длинной поэмы (несколько сот строк в шумерских прениях) к <...> очень коротким изложениям <...> можно считать реализацией той тенденции к уменьшению сложности (и соответственно энергии), которую Ю.И. Манин усматривает и в иных текстах, соответствующих схеме колмогоровской сложности. В лингвистике подобные выводы были сделаны Ципфом, говорившим о принципе наименьших усилий, Поливановым, открывшим роль лени для объяснения эволюции языка, Мартинэ в его исследовании экономии фонетических изменений. В истории литературы можно иметь в виду движение от пространных форм романного повествования к краткости новеллы, в массовой литературе так объясняется движение от длительного изложения сюжета (в детективных романах типа написанных Агатой Кристи) к краткому повествованию (рассказы Честертона о патере Брауне). Обратные процессы формирования простран-

13 В digital humanities происходит отделение *смысла*, традиционно связываемого с субъектной сферой, от статистически обнаруживаемых *паттернов* больших корпусов изучаемой литературы. Есть существенное качественное отличие в том, чтобы прочитать и исследовать 200 романов, с одной стороны, и возможностями количественных методов, позволяющими препарировать 200 тысяч романов, представленных как литературный корпус, с другой. Франко Моретти говорит об изучении корпусов: «Новый масштаб изменяет наше взаимодействие с объектом и, по сути, *меняет сам объект*» [19, с. 325]. Изучение паттернов приводит к пониманию иного соотношения между элементами порядка и случайности в литературе. «...В литературной реальности намного больше беспорядка и случайности, чем мы ожидали. И беспорядок является не просто преградой знанию, он сам по себе становится *новым объектом знания*, ставя новую задачу перед историком литературы — разметить, в пределах возможного, бесчисленные альтернативы, которые составляют литературное поле: “множество диффузно и дискретно существующих *единичных явлений*”» (здесь Моретти приводит слова Макса Вебера. — Н.С.) [19, с. 341–342]. Меняя мыслимое соотношение между единичным и общим, редуцируя субъективность, традиционно связываемую со смыслополагающей деятельностью, до вычисления статистических закономерностей — этих новых факторов фрагментирования литературной реальности, современный исследователь получает возможность, по словам Моретти, «использовать все эти новшества, чтобы вернуться к социологическому пониманию литературы на совершенно новой основе» [19, с. 343].

ных текстов благодаря монтированию отдельных фрагментов, превращающихся в части целого, демонстрируют необходимость формального описания увеличения сложности» [8, с. 27–28]. С этой позиции развитие литературы предстает то расширяющейся, то сужающейся Вселенной, или Огнем Гераклита, мерно вспыхивающим и мерно угасающим, и эти периоды вспышек (равно как и сами изучаемые тексты — «острова в гераклитовом потоке», если продолжать сравнения, данные Вяч.Вс. Ивановым) — предмет изучения теории. В сменяющихся формах мысли, разных типах фрагментирования и перекомбинирования представляемой реальности можно наблюдать и принципы образования современного мышления, и панораму нового видения истории, еще только предстоящего осмыслению¹⁴.

Фрагментарные формы в литературе еще подлежат теоретическому осмыслению, поскольку в каждую эпоху представления о целом свои. Вместе с тем проблема фрагментарности фундаментальна для понимания деятельности восприятия и построения текста, поскольку именно фрагменты целого в разные исторические периоды, по-разному видимые и соотносимые с традицией, иначе прочитываемые, перевоссоздаваемые, вступают в непрерывный диалог времен.

14 Каждой эпохе соответствует предчувствие нового образа истории, который она готова воплотить и осмыслить. Историческому мышлению, по выражению А.В. Михайлова, «стягивающему к *своему*», например, «"цитированием" различных исторических эпох» (здесь А.В. Михайлов ссылается на В. Беньямина) [16, с. 257], предстоит еще собрать новую целостность или окончательно уничтожить любое подобие целого через новое понимание бывшего уже отнюдь не в *его* целостности, даже реконструируемой. С этой точки зрения см. программные выступления А.В. Михайлова «Несколько тезисов о теории литературы»: [16]. Близкие по духу вопросы, связанные с фрагментарным усвоением, постоянным обменом между эстетической и исторической реальностями и «плавыльными котлами культуры» поднимаются в традициях, сформировавшихся во второй половине XX столетия, *нового историзма* и *культурного трансфера* (вышедшего, в свою очередь, из традиции генетической критики, рассматривающей произведение не как завершенную целостность, но как одну из реализованных возможностей на фоне совокупности документальных свидетельств процесса его создания) (см., например: [4; 22; 25; 26; 27; 28]).

Список литературы

Исследования

- 1 *Аверинцев С.С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 105–125.
- 2 *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы / пер. с нем. и послесл. С. Ромашко. М.: Аграф, 2002. 288 с.
- 3 *Валери П.* Об искусстве: сборник: пер. с фр. 2-е изд. М.: Искусство, 1993. 507 с.
- 4 Генетическая критика во Франции: антология / отв. ред. А.Д. Михайлов, вступ. ст. и словарь Е.Е. Дмитриевой. М.: ОГИ, 1999. 286 с.
- 5 *Гершензон М.* Франческо Петрарка. Вступительный очерк // *Петрарка Ф.* Автобиография. Исповедь. Сонеты / пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М.: Изд-е М. и С. Сабашниковых, 1915. С. 3–52.
- 6 *Гринцер П.А.* Неоконченное произведение // Теория литературы: в 4 т. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 2: Произведение. С. 84–104.
- 7 *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики / вступ. статья, сост., пер. с нем. и коммент. Ал.В. Михайлова. М.: Искусство, 1981. 448 с.
- 8 *Иванов Вяч.Вс.* Формальная система и ее интерпретация в науке XX–XXI веков // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание / сост. Я. Левченко, И. Пильщиков. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 13–20.
- 9 Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. 512 с.
- 10 *Койре А.* Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. 3-е изд. М.: УРСС, 2004. 269 с.
- 11 *Куделин А.Б.* Автор и традиционалистский канон // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 222–266.
- 12 *Курганов Е.Я.* Анекдот — Символ — Миф. Этюды по теории литературы. СПб.: Изд-во журн. «Звезда», 2002. 128 с.
- 13 *Лихачев Д.С.* Очерки по философии художественного творчества. СПб.: Рус.-Балт. информац. центр БЛИЦ, 1996. 158 с.
- 14 *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979. 360 с.
- 15 *Махов А.Е.* Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков. Тула: Аквариус, 2017. 305 с.
- 16 *Михайлов А.В.* Несколько тезисов о теории литературы [стеногр. доклада]; Несколько тезисов о теории литературы [публ. рукописи] // Литературоведение как проблема. М.: Наследие, 2001. С. 201–223, 224–279.

- 17 Михайлов А.В. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. 852 с.
- 18 Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 909 с.
- 19 Моретти Ф. Дальнее чтение / пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука, А. Шели; науч. ред. пер. И. Кушнарева. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2016. 352 с.
- 20 Пахсарьян Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2: мат-лы междунар. науч. конф. Ростов н/Д.: Ростов. гос. ун-т, 2004. С. 12–17.
- 21 Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 6 т. / сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера. М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. Т. 5. С. 514–632.
- 22 Подгаецкая И.Ю. Генезис произведения как предмет сравнительного литературоведения // Теория литературы: в 4 т. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 2: Произведение. С. 59–83.
- 23 Смирнова Н.Н. Документ в произведении. «Нью-Йоркская трилогия» Пола Остера // Studia Litterarum. 2017. Т. 2, № 1. С. 22–43. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-22-43
- 24 Султанов К.К. Поэтика фрагмента. Перечитывая «Записные книжки» Э. Капиева // История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая. М.: Наследие, 1998. Вып. III. С. 100–107.
- 25 Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер / пер. с фр., под общ. ред. Е.Е. Дмитриевой, вступ. ст. Е.Е. Дмитриевой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 811 с.
- 26 Greenblatt S. Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley: University of California Press, 1988. 205 p.
- 27 Greenblatt S. Towards a Poetics of Culture // The New Historicism / ed. by H. Aram Veese. New York: Routledge. 1989. P. 1–14.
- 28 Veese H. Aram. Introduction // The New Historicism / ed. by H. Aram Veese. New York: Routledge. 1989. P. ix–xvi.

Источники

- 29 Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 111: Андрей Белый. Жезл Аарона. Работы по теории слова 1916–1927 гг. / сост., подгот. текста, вступ. ст., текстолог. справки и коммент. Е.В. Глуховой, Д.О. Торшилова, отв. ред. О.А. Коростелев. 960 с.
- 30 Новалис. Фрагменты / пер. с нем. А.Л. Вольского. СПб.: Владимир Даль, 2014. 319 с.
- 31 Паскаль Б. Мысли. Афоризмы / пер. с фр. Ю. Гинзбург. М.: АСТ, Астрель, 2011. 336 с.
- 32 Пессоа Ф. Книга покоя. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 488 с.

- 33 Розанов В.В. О себе и жизни своей: Уединенное. Смертное. Опавшие листья. Апокалипсис нашего времени. М.: Московский рабочий, 1990. 876 с.
- 34 Фриш М. Листки из вещевого мешка: пер. с нем. / сост. Е.А. Кацева, предисл. Н.С. Павловой, коммент. А.А. Гугнина. М.: Прогресс, 1987. 317 с.

References

- 1 Averintsev, S.S. "Avtorstvo i avtoritet" ["Authorship and Authority"]. *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia* [The Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness]. ex. ed. P.A. Grintser. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 105–125. (In Russ.)
- 2 Ben'iamin, V. *Proiskhozhdenie nemetskoï baroknoi dramy* [The Origin of German Tragic Drama], trans. from German, and afterw. by S. Romashko. Moscow, Agraf Publ., 2002. 288 p. (In Russ.)
- 3 Valeri, P. *Ob iskusstve: sbornik* [On Art: Collection of Articles], trans. from French. 2nd ed. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 507 p. (In Russ.)
- 4 *Geneticheskaya kritika vo Frantsii: antologiya* [Genetic Editing in France: Anthology], ex. ed. A.D. Mikhailov, introd. and dict. by E.E. Dmitrieva. Moscow, OGI Publ., 1999. 286 p. (In Russ.)
- 5 Gershenzon, M. "Francesco Petrarka. Vstupitel'nyi ocherk" ["Francesco Petrarch. Introductory Essay"]. Petrarka, F. *Avtobiografiia. Ispoved'. Sonety* [Autobiography. Confession. Sonnets], trans. by M. Gershenzon, and Viach. Ivanov. Moscow, Izdanie M. i S. Sabashnikovykh Publ., 1915, pp. 3–52. (In Russ.)
- 6 Grintser, P.A. "Neokonchennoe proizvedenie" ["Unfinished Work"]. *Teoriia literatury: v 4 t.* [Theory of Literature: in 4 vols.], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2011, pp. 84–104. (In Russ.)
- 7 Zhan-Pol'. *Prigotovitel'naia shkola estetiki* [Introduction to Aesthetics], introd., comp., trans. from German, and comm. by Al.V. Mikhailov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 448 p. (In Russ.)
- 8 Ivanov, Viach.Vs. "Formal'naia sistema i ee interpretatsiia v nauke XX–XXI vekov" ["Formal System and its Interpretation in Science of the 20th–21st Centuries"]. *Epokha "ostraneniia."* *Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie* [The Era of "Defamiliarization." Russian Formalism and Modern Humanitarian Knowledge], comp. Ia. Levchenko, I. Pil'shchikov. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017, pp. 13–20. (In Russ.)
- 9 Grintser, P.A., editor. *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia* [Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness]. Moscow, Nasledie Publ., 1994. 512 p. (In Russ.)
- 10 Koire, A. *Ocherki istorii filosofskoi mysli. O vliianii filosofskikh kontseptsii na razvitie nauchnykh teorii* [Essays on the History of Philosophical Thought. On the Influence of

- Philosophical Concepts on the Development of Scientific Theories*]. 3rd ed. Moscow, URSS Publ., 2004. 269 p. (In Russ.)
- 11 Kudelin, A.B. "Avtor i traditsionalistskii kanon" ["Author and the Traditionalist Canon"]. *Istoricheskaiia poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia* [*Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness*], ed. P.A. Grintser. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 222–266. (In Russ.)
 - 12 Kurganov, E.Ia. *Anekdot — Simvol — Mif. Etiudy po teorii literatury* [*Anecdote. Symbol. Myth. Studies in the Theory of Literature*]. St. Petersburg, Izdatel'stvo zhurnala "Zvezda" Publ., 2002. 128 p. (In Russ.)
 - 13 Likhachev, D.S. *Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva* [*Essays on the Philosophy of Literary Work*]. St. Petersburg, Russko-Baltiiskii informatsionnyi tsentr BLITS Publ., 1996. 158 p. (In Russ.)
 - 14 Likhachev, D.S. *Poetika drevnerusskoi literatury* [*Poetics of Ancient Russian Literature*]. 3rd ed., add. Moscow, Nauka Publ., 1979. 360 p. (In Russ.)
 - 15 Makhov, A.E. *Real'nost' romantizma. Ocherki dukhovnogo byta Evropy na rubezhe XVIII–XIX vekov* [*The Reality of Romanticism. Studies of the Spiritual Everyday Life in Europe at the Turn of the 18th and 19th Centuries*]. Tula, Akvarius Publ., 2017. 305 p. (In Russ.)
 - 16 Mikhailov, A.V. "Neskol'ko tezisov o teorii literatury (stenogramma doklada)" ["Theses on the Theory of Literature (Paper transcript)"]. *Literaturovedenie kak problema* [*Literary Criticism as a Problem*]. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 201–223, 224–279. (In Russ.)
 - 17 Mikhailov, A.V. *Obratnyi perevod. Russkaia i zapadno-evropeiskaia kul'tura: problemy vzaimosviazei* [*Reverse Translation. Russian and Western European Culture: Problems of Interrelationships*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. 852 p. (In Russ.)
 - 18 Mikhailov, A.V. *Iazyki kul'tury* [*Languages of Culture*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997. 909 p. (In Russ.)
 - 19 Moretti, F. *Dal'nee chtenie* [*Distant Reading*], trans. from English by A. Vdovin, O. Sobchuk, A. Sheli; ed. I. Kushnareva. Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gaidara Publ., 2016. 352 p. (In Russ.)
 - 20 Pakhsar'ian, N.T. "K probleme izucheniia literaturnykh epokh: poniatie rubezha, perekhoda i pereloma" ["On the Problem of Studying Literary Epochs: the Concept of Milestone, Transition, and Turning Point"]. *Literatura v dialoge kul'tur-2: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*. [*Literature in the dialogue of cultures-2: Materials of the Internat. Scient. Conference*]. Rostov-on-Don, Rostov State University Publ., 2004, pp. 12–17. (In Russ.)
 - 21 Perel'muter, V. "Kommentarii" ["Comments"]. Krzhizhanovskii, S.D. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [*Collected Works: in 6 vols.*], comp., text prep., and comm. by V. Perel'muter, vol. 5. Moscow, B.S.G.-Press Publ.; St. Petersburg, Simpozium Publ., 2010, pp. 514–632. (In Russ.)
 - 22 Podgaetskaia, I.Iu. "Genezis proizvedeniia kak predmet sravnitel'nogo

- literaturovedeniia" ["Genesis of the Text as a Subject of Comparative Literary Studies"]. *Teoriia literatury: v 4 t.* [*Theory of Literature: in 4 vols.*], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2011, pp. 59–83. (In Russ.)
- 23 Smirnova, N.N. "Dokument v proizvedenii. 'N'iu-Iorkskaia trilogiia' Pola Ostera" ["Document in Paul Auster's *New York Trilogy*"]. *Studia Litterarum*, vol. 2, no. 1, 2017, pp. 22–43. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-22-43 (In Russ.)
- 24 Sultanov, K.K. "Poetika fragmenta. Perechityvaia 'Zapisnye knizhki' E. Kapieva" ["The Poetics of the Fragment. Rereading the *Notebooks* by E. Kapiev"]. *Istoriia natsional'nykh literatur. Perechityvaia i pereosmyslivaia* [*History of National Literatures. Rereading and Rethinking*], issue III. Moscow, Nasledie Publ., 1998, pp. 100–107. (In Russ.)
- 25 Espan', M. *Istoriia tsivilizatsii kak kul'turnyi transfer* [*History of Civilizations as a Cultural Transfer*], trans. from French, ed. E.E. Dmitrieva, introd. by E.E. Dmitrieva. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018. 811 p. (In Russ.)
- 26 Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley, University of California Press, 1988. 205 p. (In English)
- 27 Greenblatt, Stephen. "Towards a Poetics of Culture." *The New Historicism*, ed. by H. Aram Veese. New York, Routledge, 1989, pp. 1–14. (In English)
- 28 Veese, Harold Aram. "Introduction." *The New Historicism*, ed. by H. Aram Veese. New York, Routledge, 1989, pp. ix–xvi. (In English)



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

TOMMASO LANDOLFI: ALLA RICERCA DEL TIPO DI GENERE PIÙ LIBERO

© 2021. Liudmila E. Saburova

*Università Statale per le Scienze Umanistiche della
Federazione Russa, Mosca, Russia; Istituto di Letteratura
Mondiale A.M. Gorkij dell'Accademia delle Scienze
della Federazione Russa, Mosca, Russia*

Ricevuto: Agosto 16, 2020

Approvato dopo la revisione: Ottobre 06, 2020

Data di pubblicazione: Marzo 25, 2021

Sommario: Il presente saggio mette in esame il genere cui appartengono le seguenti opere di Tommaso Landolfi: «La biere du pecheur», «Rien va» e «Des mois», dall'autore definiti diari. Si fa notare che malgrado l'assenza di unità formale, anzi, la presenza di forti differenze di struttura e di contenuto i tre diari formano un trittico in cui è ben evidente una comune strategia propria del genere diaristico. Viene precisato tuttavia che i diari, pur mantenendo le caratteristiche tipiche della prosa autobiografica, sono organizzati secondo criteri estetici, con una struttura pre-elaborata, con elementi figurativi e, soprattutto, con quelli finzionali; di più, la finzione è dichiarata dall'autore stesso parte integrante della sua prosa autobiografica. Di conseguenza, i tre diari andrebbero considerati «genere ibrido» che accoglie e fonde elementi di vari generi letterari tra cui il romanzo. Per la fusione tra prosa autobiografica e romanzo è adottato il termine «autofiction», in quanto rende bene il fenomeno di cui sopra.

Parole chiave: letteratura italiana, autobiografia, diario, Tommaso Landolfi, fusione dei generi, autofiction.

Informazione sull'autore: Liudmila E. Saburova — Dottorato di ricerca in Lettere, professore associato presso l'Università Statale per le Scienze Umanistiche della Federazione Russa, P.zza Miusskaya 6, 125993 Mosca, Russia; collaboratrice senior presso l'Istituto di Letteratura Mondiale A.M. Gorkij dell'Accademia delle Scienze della Federazione Russa, Via Povarskaja 25/a, 121069 Mosca, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7635-6060>

E-mail: mila.saburova@gmail.com

Per la citazione: Saburova, L.E. "Tommaso Landolfi: alla ricerca del genere più libero." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 52–65. (In Italian)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-52-65>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

TOMMASO LANDOLFI: IN SEARCH OF A FREE GENRE FORM

© 2021. Liudmila E. Saburova

*Russian State University for the Humanities, Moscow,
Russia; A.M. Gorky Institute of World Literature of the
Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: August 16, 2020

Approved after reviewing: October 06, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: This article focuses on genre characteristics of Tommaso Landolfi's works which the author himself called diaries: "La biere du pecheur," "Rien va" and "Des mois." Although formally these three texts are not related and moreover, considerably differ from each other in structure and in content, they are united by a common narrative strategy, due to their genre features. Preserving main characteristics inherent in autobiographical prose, these diaries are at the same time aesthetically organized texts that have an artistic structure and contain artistic imagery as well as, most importantly, elements of fiction. Since the category of fiction is openly present in the diaries and declared as the author's intention, Landolfi's autobiographical prose can be defined as a hybrid genre containing elements of many other genres, especially the elements of the novel. The essay introduces the term autofiction to describe the phenomenon in question, namely genre diffusion between the autobiographical writing and the novel.

Keywords: Italian literature, autobiography, diary, Tommaso Landolfi, interpenetration of genres, autofiction.

Information about the author: Liudmila E. Saburova, PhD in Philology, Associate Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya sq. 6, 125993 Moscow, Russia; Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7635-6060>

E-mail: mila.saburova@gmail.com

For citation: Saburova, L.E. "Tommaso Landolfi: in Search of a Free Genre Form." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 52–65. (In Italian)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-52-65>

Научная статья /
Research Article

УДК 821.131.1.0
ББК 83.3(4Ита)6

ТОММАЗО ЛАНДОЛЬФИ: В ПОИСКАХ СВОБОДНОЙ ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ

© 2021 г. Л.Е. Сабурова

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 16 августа 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 06 октября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-52-65>

Аннотация: Данная статья посвящена жанровым особенностям произведений Томмазо Ландольфи, которые сам автор назвал дневниками: «La biere du pecheur», «Rien va» и «Des mois». Формально никак между собой не связанные, более того, сильно отличающиеся друг от друга и по структуре, и по содержанию все три текста объединены общей повествовательной стратегией, обусловленной их жанровыми особенностями. Сохраняя основные характеристики, присущие автобиографической прозе, дневники представляют собой эстетически организованный текст, имеющий заданную структуру, обладающий художественной образностью и, главное, содержащий вымысел. Поскольку категория вымысла присутствует в дневниках на уровне открыто заявленной авторской интенции, автобиографическую прозу Ландольфи можно определить как гибридную жанровую форму, в которую вместились элементы многих других жанров и прежде всего романа. Для жанровой диффузии между автобиографическим письмом и романом был предложен термин аутофикшн, который как нельзя лучше подходит для описания рассматриваемого явления.

Ключевые слова: итальянская литература, автобиография, дневник, Томмазо Ландольфи, жанровая диффузия, аутофикшн.

Информация об авторе: Людмила Евгеньевна Сабурова — кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7635-6060>

E-mail: mila.saburova@gmail.com

Для цитирования: Сабурова Л.Е. Томмазо Ландольфи: в поисках свободной жанровой формы // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 52–65.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-52-65>

Negli studi letterari italiani sono saldamente entrati i termini «primo Landolfi» e «secondo Landolfi», che ci rimandano talvolta a dimensioni creative quasi totalmente diverse [13]. Finora si discute proprio su quale tipo di Landolfi rappresenti maggior interesse e quale sia il collegamento tra questi due ipostasi di un solo autore. Come scriveva Idolina Landolfi, figlia dello scrittore e più autorevole critica della sua eredità artistica, dopo l'uscita del primo diario «La biere du pecheur» nel 1953, «in cui si suole individuare la cesura tra un primo e un secondo Landolfi, i suoi lettori si vennero suddividendo in due compatte, infervorate schiere: da un lato i partigiani della maggior grandezza del primo, quello della narrazione pura e, se si vuole (concetto però spinoso a parlare di questo autore), d'una felicità del narrare, dall'altro i sostenitori del secondo, a loro detta il solo vero» [9, p. 147].

Il secondo periodo dell'opera di T. Landolfi è d'uso essere chiamato «diaristico» oppure «autobiografico» [4], proprio perché allora dallo scrittore furono composti tutti e tre i diari: «La biere du pecheur» (1953), «Rien va» (1963) e «Des mois» (1967). La prosa diaristica di Landolfi incarna l'attrazione dello scrittore verso la ricerca della forma letteraria, orientata all'autobiografia, che da possibilità alla libera espressione, e che non la riduce nella scelta dei temi e della loro sfumatura. Il fatto che lo scrittore si sia rivolto alla prosa è collegato alla crisi che Landolfi vedeva nel sistema di generi prosaici che si era venuto a creare, e, prima di tutto, nel genere del romanzo e del racconto. Secondo il parere dello scrittore, questi generi erano totalmente finiti a loro stessi, con le loro «illusioni di realtà», con la trama logicamente allineata, con il saldo sistema di personaggi, ed è su ciò, che Landolfi scriveva ripetutamente nei suoi saggi e nei suoi articoli di critica [16].

* * *

Il lavoro sul primo diario «La biere du pecheur» ha occupato Landolfi per circa un anno (1951–1952). Il titolo del diario Landolfi lo dà in francese. «La biere du pecheur», scritto con le lettere maiuscole e senza segni diacritici, può essere tradotto sia come «La birra del pescatore» (insegna che si incontrava spesso nelle bettole parigine di quei tempi), che come «la bara del peccatore». Tale gioco di parole rappresenta una delle tecniche preferite dell'autore, utilizzata spesso in molte altre opere di Landolfi. Da questo lato Landolfi si potrebbe inserire nella poetica surrealista dell'«umorismo nero», alla quale, in una certa misura, si associano alcuni primi racconti dello scrittore. Il suo primo diario «La biere du pecheur» Landolfi lo pensò fin da subito come un'opera destinata alla pubblicazione. Durante la prima edizione a cura dello stesso autore nel giugno del 1953, «La biere du pecheur» non fu nemmeno chiamata diario, sulla copertina c'era scritto «narrativa d'autore». Eppure abbiamo testimonianza del fatto che Landolfi ritenesse la sua opera un diario. Dieci anni dopo la stesura de «La biere du pecheur», Landolfi iniziò il suo ultimo diario sotto il titolo di «Des mois», e nei quaderni di lavoro lo indicò come terzo, contrassegnando: «La biere du pecheur — I, Rien va — II» [9, p. 140], e nel testo dello stesso «La biere du pecheur» il narratore¹ chiama il suo scritto proprio «diario». Tuttavia, sebbene la narrazione ne «La biere du pecheur» sia proprio in prima persona e molti dettagli della biografia del narratore combacino con la biografia di Landolfi, formalmente noi non possiamo confermare che l'autore scriva di sé stesso. Ne «La biere du pecheur» non vi è alcun cognome, e per quanto riguarda i nomi lo stesso narratore fin dall'inizio informa che sono tutti fittizi. Bisogna dire che ne «La biere du pecheur» non c'è nessuna indicazione temporale o riferimenti a qualsiasi data. Il diario, eppure, è suddiviso in capitoli: a questa maniera il narratore ci fa capire che scrive la nota giornaliera (cioè un capitolo al giorno). L'evidenza della narrazione lineare è data dall'aiuto di riferimenti alle note precedenti, che nella maggior parte dei casi si trovano ad inizio capitolo.

La principale differenza del primo diario di Landolfi con i due successivi è la linea della trama, che attraversa l'intera opera. Evidentemente, è con ciò che viene motivato il rifiuto di indicare «La biere du pecheur» come diario nella versione edita. Eppure la linea della trama è, forse, la componente più convenzionale

1 La specificità di genere di questo testo, che sarà mostrata più avanti, ci permette di utilizzare il termine «narratore», che di norma viene associato alla fiction.

dell'opera. La trama de «La biere du pecheur» praticamente non si evince da nessun riassunto, mentre i capitoli conclusivi del libro mettono in dubbio qualsiasi suo significato. Con una riserva, si può dire che la trama consiste nella descrizione di alcuni incontri del narratore con quattro donne, che gli servono solamente per «allontanare la noia» e diventare un pretesto per l'ennesima «digressione d'autore»². Eppure, nei due capitoli finali de «La biere du pecheur», il narratore, come per far piacere al lettore, compie comunque un tentativo di riportare la linea della trama verso la conclusione tanto aspettata, descrivendo due attentati alla sua vita compiuti da due donne innamorate di lui, Bianca e Ginevra. Questi due capitoli è come se non si inserissero minimamente nella strategia narrativa diaristico-autobiografica scelta prima. Si avvicinerebbero più che altro all'epilogo di una qualche storia gialla. Nell'ultimo capitolo, il narratore spiega ampiamente la piega inaspettata presa dalla narrazione con spontaneità, con l'inconsapevolezza dello stesso processo della scrittura: «Invero queste due ultime giornate sono inventate di sana pianta. D'altronde è appena necessario avvertirlo, né c'è lettore un po' fine che non se ne avvedrebbe. <...> E come mai ho sentito il bisogno di servirmi di simili invenzioni, per giunta così poco originali? <...> A tutto ciò non so rispondere. Io devo ormai essere sincero: non so neppure materialmente, se queste siano invenzioni. (Di più: per quel che mi riguarda quasi mi verrebbe da dubitare della verità, nonché delle due storielle in parola, di tutto quanto ho raccontato finora)» [17, p. 130 – 131].

Con una tale conclusione, il narratore mette in dubbio l'attendibilità non solo della linea della trama, ma anche della narrazione in toto. Eppure, in questo senso, «La biere du pecheur» è costruita totalmente in relazione ai principi dello stile di scrittura di Landolfi, che spesso si affida alla tecnica stilistica di confondere il lettore. Nel suo diario, Landolfi conduce un continuo gioco letterario con il lettore, nel corso del quale si nasconde dal lettore sotto varie maschere, con la finzione, con la variazione degli stili di scrittura, ingannando il lettore, oppure, al contrario, seguendo il lettore ciecamente e in maniera conscia [12].

Una delle interessanti caratteristiche de «La biere du pecheur» è rappresentata da frammenti di altri testi inclusi nella trama del libro. Includendo nella sua opera brani narrativi che non si attengono direttamente alla trama, Landolfi

2 Il termine «digressione d'autore» qui ha lo stesso significato che ha nell'opera di V. Šklovskij dedicata al problema del tempo nel romanzo di L. Sterne «Vita e Opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo» [1].

non si conforma a nessun sistema. Ad esempio, il narratore può motivare la sua decisione in merito all'inserzione di un testo estraneo con la sua affinità ad una nota fatta precedentemente [17, p. 58], ma questa è una condizione non necessaria, un frammento può essere inserito anche senza nessuna spiegazione. Tutti i «testi estranei» inseriti ne «La biere du pecheur» sono messi in evidenza dal corsivo e rappresentano capitoli a parte. Di tali frammenti testuali nel libro se ne contano otto. Si differenziano tutti per lo stile e non tutti appartengono alla penna di Landolfi.

In sostanza, il diario «La biere du pecheur» è scritto sotto forma di ragionamenti su vari temi, liberi per contenuto ed intonazione e che spesso si smentiscono a vicenda, dove il narratore conduce un dialogo diretto con un lettore implicito. Praticamente, in ogni capitolo de *La biere du pecheur* incontriamo esempi di riflessioni in merito a ciò che è stato scritto, perciò il narratore giocherà inevitabilmente ai nostri occhi tre ruoli: partecipante degli avvenimenti; scrittore che analizza e fissa ciò che avviene; ma anche di lettore distaccato che ha a che fare con il testo già esistente. Il tema della «insufficienza» [17, p. 16] patologica della propria scrittura può essere messo in rilievo come tema principale [3] della riflessione dell'autore: «Sono anche stanco di questa mia scrittura, giacché stile non si vuol chiamare, falsamente classicheggiante, falsamente nervosa, falsamente sostenuta, falsamente abbandonata, e giù con tutte le altre falsità; possibile che io non sappia arrivare a una onesta umiltà e che le frasi mi nascano già tronfie dal cervello» [17, p. 114].

Nel diario incontriamo anche il tentativo di spiegare questa sua continua insoddisfazione con la frase: ciò deriva dalla sua «mania dell'impossibile in letteratura, ossia di voler ottenere <...> dalla parola scritta quanto essa non può dare» [17, p. 41]. Proprio nel livello più profondo è racchiusa l'intenzione dell'autore: «sbirciare, traverso il subbuglio e il disordine, il fondo di me» [17, p. 18] attraverso il diario.

Il secondo diario di Landolfi, intitolato «Rien va», è già caratterizzato dal rifiuto più netto dei segni formali della narrazione letteraria che ancora venivano conservati ne «La biere du pecheur». In «Rien va» non c'è nemmeno nessun accenno alla linea della trama; per forma, l'opera si attiene totalmente alla tradizionale rappresentazione del genere diaristico, cioè in «Rien va» troviamo date precise. Così come ne «La biere du pecheur», ogni nota rappresenta un preciso capitolo nel diario. Se si crede alle date riportate in «Rien va», Landolfi avrebbe

periodicamente fatto note nel diario dal 4 luglio 1959 fino al 29 maggio 1960. La prima pubblicazione di «Rien va» è datata all'aprile 1963.

Così come nel caso del primo diario, il titolo è dato in lingua francese. «Rien va» letteralmente significa «non va per niente», cioè ciò che potrebbe essere una risposta negativa alla domanda «ça va?»³, ma è altresì travisabile una deformazione parlata della famosa espressione «rien ne va plus», che significa nel linguaggio del croupier «non ci sono più puntate». Landolfi continua, a questa maniera, un gioco lessicale in lingua francese, e questa volta indubbiamente non a caso. La negazione contenuta nel titolo rappresenta una qualche inclinazione del diario, i suoi temi principali: l'avversione all'esistenza, la ricerca di un'alternativa ai «miti del tempo». Il tempo è il protagonista del secondo diario di Landolfi. Qui lo scrittore riflette sulla contemporaneità, e questa è rappresentata nella trama del diario da precise indicazioni temporali: dalle date delle note, dalle preoccupazioni dalla vita personale dell'autore, ed anche dalle sue riflessioni scettiche sui «temi del giorno»: sulla democrazia, sul progresso nelle scienze e nella tecnica ecc.

Gli studiosi, di norma, considerano il diario «Rien va» una delle più autobiografiche opere di Landolfi, le quali rivelano il corso dei pensieri e il processo creativo dell'autore [7]. Forse viene a crearsi l'impressione che qui l'autore si libera da qualsiasi fattore trattenuto e da al suo subconscio la possibilità di parlare per lui. Lo stesso Landolfi sottolinea tutto il tempo il suo rifiuto delle rifiniture stilistiche del diario e di seguire il piano della narrazione, rimandando alla stanchezza dalla lavorazione del testo. Ma questa è un'altra mistificazione di Landolfi, volta a confondere il lettore già pronto a credere nel carattere puramente confessorio della narrazione, se non vi fossero continuamente inseriti quegli stessi elementi di gioco che, come nel diario precedente, mettono in dubbio tutto ciò che è stato detto precedentemente. Si può quindi affermare chiaramente che le considerazioni filosofiche costituenti la maggior parte del testo del diario, per loro struttura, non rappresentano una specie di scrittura automatica, come invece propongono alcuni studiosi [11], a nostro parere, erroneamente. Il testo è strettamente diviso in paragrafi, in esso ci sono combinazioni di lessico alto e basso, stilisticamente fondate e meditate, ci sono anche delle voci dialettali, ma queste sono il più delle volte messe in evidenza dal corsivo e la loro presenza nel testo viene di norma specificata appositamente dal narratore [14].

3 fr. «come va?»

Come ne «La biere du pecheur», in «Rien va» non ci sono né nomi concreti, né cognomi, addirittura la moglie e la piccola figlia del narratore, che trovano gran spazio all'interno del diario, vengono qui chiamate «Maggior» e «Minor». Solo tramite alcune frasi e brevi cenni possiamo ricostruire — vorrei sottolineare — un'immagine altamente approssimativa della vita del narratore. Bisogna dire che tutti gli avvenimenti indicati nel diario in effetti corrispondono a ciò che successe nella vita reale di Landolfi di quegli anni. Ma tutto ciò non sono altro che fuggitive menzioni sparse nel testo. A questa maniera, è evidente che nel diario «Rien va» Landolfi non si pone il compito di fissare ciò che accade della propria vita o della realtà circostante, che di norma è una caratteristica propria della prosa diaristica. Più che altro, questo diario di Landolfi si può giudicare come un tentativo di fissare le sue condizioni spirituali o i pensieri che gli correvano per la testa.

In questo diario l'autore ci spiega in parte la sua intenzione: «esso [il diario, ndt] già tenderebbe (nella mia testa e nei miei fiacchi pensamenti) a prendere una direzione, a ordinarsi, a comporsi, a scegliere gli argomenti. Cercherò di impedirglielo: l'eterogeneo, l'eteroclito deve invece dominarvi — eppure anche questo una specie di piano!» [18, p. 13]. In questo modo, il piano dell'autore consisterebbe nel fatto che «Rien va» non debba acquisire un unico orientamento tematico. Come si vede nel testo, questa intenzione è realizzata in maniera molto logica. Ad esempio, i pensieri sulla figlia piccola dello scrittore, che sono quelli che più rispondono alle caratteristiche della prosa diaristica, non occupano più di una pagina e sono di norma vicini alle inserzioni pubblicistiche dello stesso volume: considerazioni sul dovere e sugli obblighi oppure sul significato dell'arte pura, le quali, a loro volta, sono obbligatoriamente diluite o da descrizioni di impressioni di vita quotidiana del narratore, o da frammenti di testo evidenziati dal corsivo rappresentanti brani di racconti inediti di Landolfi. Per quanto varia in stilistica e contenuto, la prosa è molto spesso datata ad un solo giorno, quindi scritta, se si crede a Landolfi, in un giorno. In questo modo abbiamo a che fare con un testo strutturato inventato, che si sottopone alla rifinitura artistica. Inoltre, come il diario precedente, «Rien va» è fortemente orientato al lettore, ne sono una testimonianza i numerosi note e spiegazioni del narratore rivolte al lettore.

Come già detto precedentemente, il diario *Rien va* dipinge un quadro di relazioni reciproche tra l'autore ed il suo tempo. Nelle sue riflessioni, il narratore di «Rien va» sviluppa in chiave polemica molti temi «scottanti» che costituivano i titoli dei giornali dell'Italia degli anni '50 e '60. Eppure, la posizione di Landolfi

strideva in molto con quella dei suoi contemporanei. A quel tempo, mentre l'Italia era fortemente divisa in due campi contrastanti e dipendeva dalla scelta di un percorso di sviluppo di centro o di sinistra, come sembrava, il destino del paese, Landolfi non era legato né al PCI (nel quale erano entrati molti altri scrittori dopo la guerra), né ai centristi. Tuttavia, la posizione dello scrittore difficilmente può essere definita indifferente, è più che altro una posizione di sospensione filosofica, riluttanza di porsi sotto qualche bandiera [8]. Le riflessioni in merito a tali scottanti questioni dell'Italia post-bellica, come il diritto, la democrazia, il dovere morale nei confronti della società, conferiscono a Landolfi una forte carica polemica. Lo scetticismo dello scrittore è indirizzato, prima di tutto, a togliere un pathos superfluo inerente le discussioni che si svolgevano nella pubblicistica di quel tempo. Da ciò sono motivati, ad esempio, le riflessioni di Landolfi in merito al primo articolo della Costituzione Italiana del 1948: «"L'Italia è una repubblica democratica fondata sul lavoro": ma bravi! Dicesse almeno sulla bontà, sull'intelligenza o che so io. <...> Come dire: l'uomo è un essere fondato sulla necessità di mangiare e su quella di andare al gabinetto. <...> Non potevano essi almeno risparmiarci una tale stolta formulazione? "L'Italia è una repubblica democratica" non sarebbe stato fin troppo, ah! quanto troppo?» [18, p. 60–61].

Se gli elementi della fiction sono prevalsi nel primo diario «La biere du pecheur» e, al contrario, gli elementi diaristici hanno raggiunto l'apice nel secondo diario «Rien va», allora il terzo diario di Tommaso Landolfi, dal titolo «Des mois», combina in maniera egualitaria sia gli elementi letterari che quelli diaristici. Nel titolo del terzo diario incontriamo nuovamente il caratteristico gioco di parole. Come nel caso de «La biere du pecheur» e di «Rien va», Landolfi dà un titolo in lingua francese al suo terzo diario: «Des mois» può essere interpretato come «alcuni mesi» o «sui mesi»; mentre basandosi sulla pronuncia, questo titolo può essere letto come: «sui miei "io"». «Des mois» è stato scritto dal novembre 1963 fino all'aprile del 1964, edito nel 1967. In «Des mois», come in «Rien va», è presente anche la periodizzazione delle note, ma questa volta senza indicazione del giorno. Nel suo terzo diario, Landolfi indica solo i mesi, e ciò combacia con il senso del titolo. Ogni mese è un capitolo del diario, ma per questo motivo «Des mois» si suddivide in capitoli in maniera non proporzionale: ad esempio, il capitolo indicato come novembre 1963 occupa sette pagine, mentre il capitolo indicato come marzo 1964 ne occupa ottanta. Come nei primi due diari, la successione degli eventi di «Des mois» può essere definita fittizia,

nonostante il fatto che, formalmente, in essi ci siano alcune descrizioni di casi più o meno reali dalla vera vita dell'autore, dei quali ne sono esempio il viaggio a Berlino, la malattia del figlio, l'incontro con il bigliettaio d'autobus ecc.. Non è la descrizione di questi eventi concreti, ma, prima di tutto, l'impressione che questi hanno dato al narratore ad interessare quest'ultimo. Non è un insieme di avvenimenti, ma più che altro un insieme di immagini che danno spunto alla fantasia dell'autore. Nel terzo diario incontriamo dei brani d'autore, che sono assolutamente in grado di costituire un frammento di racconto e senza alcuna considerazione o commento dell'autore. I brani di «Des mois» rappresentano parte integrante del testo del diario, e si inseriscono in esso in maniera armoniosa sia stilisticamente che strutturalmente.

Come anche in «Rien va», la suddivisione del diario in capitoli non è per temi. All'interno di un capitolo, il narratore può toccare un'ampia cerchia di questioni, passando liberamente dall'una all'altra. Eppure, a differenza della narrazione nel secondo diario, le riflessioni del narratore in «Des mois» sono meno frammentarie e disaggregate. Come anche entrambi i precedenti diari, «Des mois» è autobiografico. A differenza dei primi due diari, in «Des mois» si parla di amici e di colleghi del narratore. Proprio grazie a ciò, nel terzo diario si fa emergere l'appartenenza del narratore ad un determinato ambiente, che conferisce una forte determinatezza alla sua immagine. Perciò, come negli altri due diari, in «Des mois» mancano riferimenti a qualsiasi nome o cognome. Nelle pagine del diario possiamo incontrare solo dei riferimenti tipo «P.» [15, p. 26] oppure «un mio amico» [15, p. 73], o semplicemente «X» [15, p. 102].

Il motivo dei ricordi occupa una posizione centrale in «Des mois», e ciò fa differire completamente il terzo diario dai due precedenti e lo avvicina al genere del memoriale. Il narratore ricorda scene della sua giovinezza, gli anni del liceo, le sue preoccupazioni d'amore, perciò, talvolta, ai ricordi sono dedicati interi capitoli. A confronto con il secondo diario, l'insieme dei temi in «Des mois» si riduce fortemente. I temi che possono essere definiti fondamentali in «Des mois» possono essere quello delle relazioni del narratore con la famiglia e con il figlio piccolo (chiamato «Minimus» nel diario), ed anche il tema dell'auto-riflessione creativa. Tutti gli altri temi, tra cui anche quelli politici, ai quali, come già detto precedentemente, veniva assegnato parecchio spazio nel secondo diario, vanno a finire in secondo piano e appaiono in maniera frammentaria. In «Des mois», il narratore si pronuncia anche in merito al suo corrente lavoro, sottolineandone la

natura artistica: «Rimorso. Rimorso perché perdo tanto tempo col naso in questi quaderni mentre dovrei...? Che cosa fare? Beh, attendere a un'opera vera e propria. E perché? E se questa appunto fosse la mia modesta opera? Troppo modesta, già, ma forse che è lecito scegliere da ciò che in qualche modo ci incombe? <...> Penso con sorriso a un tale che certo patì i miei medesimi rimorsi, e nulla muta se, lui, di rimorso in rimorso andava componendo i più bei sonetti della letteratura italiana» [15, p. 77]. Questo frammento di testo (in cui Landolfi chiaramente fa riferimento ai sonetti di Francesco Petrarca), a nostro parere, sottolinea nuovamente che, per Landolfi, i diari secondo la sua concezione si trovano sullo stesso piano delle sue opere letterarie.

Nel terzo diario è altresì osservabile un'interessante influenza. La funzione dei frammenti prosaici appartenenti ad altri testi e messi in evidenza dal corsivo è qui svolta da versi anch'essi in corsivo. In «Des mois» si contano circa trenta poesie in corsivo. Queste poesie sono in parte entrate nella raccolta poetica di Landolfi «Viola di morte» (1972) [19]. Molte riflessioni dell'autore in «Des mois» finiscono con delle poesie che è come se le riassumessero. Lo schema caratteristico per «Des mois» è così composto: un abbozzo, riflessioni su di esso, una poesia che ne tira delle somme singolari sul significato e che racchiude in sé il tema.

* * *

Landolfi pensava i suoi diari per la pubblicazione, cioè li riteneva al pari degli altri generi della sua produzione. Si può confermare, che i diari di Landolfi rappresentano il tipo di genere più libero, nel quale si può far entrare tutto ciò che non trova espressione nei generi letterari tradizionali. La prosa diaristica dello scrittore viene a situarsi nell'ambito dell'evoluzione strutturale del romanzo: con i suoi diari Landolfi dichiara che nella letteratura contemporanea non è più credibile scrivere un romanzo in terza persona, con un narratore onnisciente, una trama logica e personaggi coerenti [2]. I suoi diari uniscono sia elementi di pura narrativa che fatti reali, formando così un genere letterario particolare che Serge Doubrovsky [6], e successivamente Philippe Lejeune [10], hanno definito «autofiction». In questo modo, la funzione del diario di Landolfi è analoga alla funzione di una qualsiasi opera artistica, pensata per l'interpretazione da parte del lettore. I diari di Tommaso Landolfi, pur conservando molte particolarità intrinseche alla prosa autobiografica [5], allo stesso tempo rappresentano opere

letterarie a pieno titolo. Essi presentano un testo esteticamente organizzato, avente una struttura prestabilita, un aspetto artistico e l'elemento della pura fantasia apertamente dichiarato dall'autore stesso.

References / Bibliografia

Letteratura critica

- 1 Shklovskii, Victor. *Vremia v romane. Povesti o proze. Razmyshleniia i razbory. Izbrannoe v 2-kh t.* [Time in the Novel. Tales about Prose. Reflections and Analysis. Selected Works in 2 Vols.], vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1983, pp. 147–159. (In Russ.)
- 2 Biagini, Enza. "L'uso dell'artificio narrative nella «Biere du pecheur» di Landolfi." *Una giornata per Landolfi: atti del Convegno Firenze 26 marzo 1979* [a cura di Romagnoli S.]. Firenze, Nuovedizioni E. Vallecchi, 1981, pp. 145–168. (In Italian)
- 3 Bocelli, Arnaldo. "Confessioni di Landolfi." *"Il Mondo"*. 18 agosto 1969, p. 7. (In Italian)
- 4 Cortellesa, Andrea. "'Caetera desiderantur': l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani." *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi* [a cura di Landolfi Id.]. Scandicci, La nuova Italia, 1996, pp. 77–106. (In Italian)
- 5 D'Intino, Franco. *L'autobiografia moderna: storia, forme, problemi*. Roma, Bulzoni, 1998. 378 p. (In Italian)
- 6 Doubrovsky, Serge. *Parcours critique*. Paris, Éditions Galilée, 1979. 233 p. (In Italian)
- 7 Guidi, Oretta. "La linea e il cerchio. Caso e tempo in Landolfi (I diari)." *Guidi O. Sul fantastico e dintorni: saggi sulla letteratura italiana del Novecento*. Perugia, "Guerra," 2003, pp. 49–65. (In Italian)
- 8 Landolfi, Idolina. *Il piccolo vascello solca i mari: Tommaso Landolfi e i suoi editori: bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929–2006)*. In 2 volumi. Fiesole, Cadmo, 2015. 669 p. (In Italian)
- 9 Landolfi, Idolina. *Nota al testo. Landolfi T. La biere du pecheur*. Milano, Adelphi, 1999, pp. 139–159. (In Italian)
- 10 Lejeune, Philippe. *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Éditions du Seuil, 1980. 332 p. (In Italian)
- 11 Maccari, Giovanni. "Il diario come letteratura limite." *"La Scrittura"*, no. 2, 1996, pp. 15–17. (In Italian)
- 12 Montale, Eugenio. "Recensione alla Biere du pecheur." *Montale E. Il secondo mestiere. Prose 1920–1979* [opera postuma a cura di G. Zampa], vol. I. Milano, A. Mondadori, 1996, pp. 1607–1608. (In Italian)
- 13 Sanguineti, Edoardo. "Tommaso Landolfi." AA.VV. *La letteratura italiana. I contemporanei*, vol. II. Milano, Marzorati, 1963, pp. 1527–1539. (In Italian)

- 14 Zublena, Paolo. *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*. Firenze, Le lettere, 2013. 125 p. (In Italian)

Fonti letterarie

- 15 Landolfi T. *Des Mois*. Firenze, Vallecchi, 1967. 191 p. (In Italian)
16 Landolfi T. *Gogol' a Roma*. Milano, Adelphi, 2002. 437 p. (In Italian)
17 Landolfi T. *La biere du pecheur*. Milano, Adelphi, 1999. 161 p. (In Italian)
18 Landolfi T. *Rien va*. Firenze, Vallecchi, 1963. 211 p. (In Italian)
19 Landolfi T. *Viola di morte*. Firenze, Vallecchi, 1972. 310 p. (In Italian)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0+821.133.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53+
83.3(4Фра)53

РЕЦЕПЦИЯ ЛИРИКИ АНРИ ДЕ РЕНЬЕ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ВОЛОШИНА И И. СЕВЕРЯНИНА

© 2021 г. Е.В. Кузнецова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, г. Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 14 сентября 2019 г.

Дата одобрения рецензентами: 26 октября 2019 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-66-87>

Аннотация: В статье рассматривается рецепция лирики французского писателя Анри де Ренье в творчестве М. Волошина и И. Северянина. Первый из названных поэтов был его страстным пропагандистом в России, апеллировал к нему в критике, переводил его стихи и прозу, видел в нем предтечу «неореализма», нового этапа развития европейской и русской литературы. Интерес Северянина к творчеству Ренье возникает под влиянием статьи Волошина «Анри де Ренье» 1910 г., а весьма точные переводы двух стихотворений мэтра, приведенные в ней, молодой поэт использует для создания собственных вариаций этих же произведений, повторяя даже ошибку, допущенную Волошиным при переводе одного выражения. При этом северянинские переводы отличаются вольным обращением с оригиналом, стилистическими сдвигами и привнесением иронической окраски. Таким образом, на примере обращения Волошина и Северянина к лирике Ренье можно проследить две различные тенденции в рецепции творчества западноевропейских авторов в культуре русского Серебряного века: восторженное ученичество, характерное в большей мере для русских символистов, и стилистическое обыгрывание, ироническое дистанцирование, свойственные, скорее, русским футуристам.

Ключевые слова: А. де Ренье, М. Волошин, И. Северянин, рецепция, символизм, постсимволизм, художественный перевод, ирония.

Информация об авторе: Екатерина Валентиновна Кузнецова — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

E-mail: katkuzi@mail.ru

Для цитирования: Кузнецова Е.В. Рецепция лирики Анри де Ренье в творчестве М. Волошина и И. Северянина // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 66–87. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-66-87>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

RECEPTION OF HENRI DE REGNIER'S POETRY BY MAXIMILIAN VOLOSHIN AND IGOR SEVERYANIN

© 2021. Ekaterina V. Kuznetsova

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: September 14, 2019

Approved after reviewing: October 26, 2019

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The article examines the reception of the poetry by a French poet Henri de Regnier in the works of Maximilian Voloshin and Igor Severyanin. Voloshin was a passionate promoter of Regnier in Russia; he appealed to him in criticism, translated his poems and prose, and considered him to be a forerunner of “neo-realism,” a new stage of development in European and Russian literature. The interest of Severyanin in the work of Regnier develops under the influence of Voloshin’s 1910 article “Henri de Regnier.” The young Severyanin was influenced by this article and used accurate translations of Regnier’s two poems included in the article for his own translation experiments: he even made the same mistake as Voloshin when translating one of these poems. Compared to Voloshin’s, Severyanin’s versions are less accurate; they have stylistic shifts and ironic tones absent in the original. Thus, the example of Voloshin’s and Severyanin’s different attitudes to Regnier’s poetry allows me to trace two different tendencies in the reception of Western authors within the culture of the so-called Russian Silver age: enthusiastic discipleship, more typical for Russian symbolists, and stylistic play and ironic distancing, more typical for Russian futurists.

Keywords: H. de Regnier, M. Voloshin, I. Severyanin, reception, symbolism, post-symbolism, literary translation, irony.

Information about the author: Ekaterina V. Kuznetsova, PhD in Philology, Research Assistant, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

E-mail: katkuzi@mail.ru

For citation: Kuznetsova, E.V. “Reception of Henri de Regnier’s Poetry by Maximilian Voloshin and Igor Severyanin.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 66–87. (in Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-66-87>

Анри де Ренье, родившийся в 1864 г., в эпоху расцвета русского модернизма был уже прославленным в Европе писателем, признанным мастером, членом Французской академии. Его стихи и проза были в равной мере популярны и переводились на множество иностранных языков. Творчество писателя, сформировавшегося под влиянием С. Малларме, сочетает в себе черты поэзии парнасцев (строгость мысли и формы), символистов (предметы и явления бытия взаимосвязаны и представляются многочисленными отражениями единой высшей сущности мира) и импрессионистов (стремление передать полноту конкретного мгновения).

Русская читающая публика начала знакомиться с творчеством Ренье в середине 1900-х гг. В 1906 г. в сборнике «*Tristia*. Из новейшей французской поэзии» выходят четыре его стихотворения «На берегу», «Венок», «Мудрость любви» и «Пролог к песням радости» в переводе И.И. Тхоржевского. За весь сборник в целом и за вышеназванные переводы из Ренье Тхоржевский в 1907 г. удостоился почетных отзывов Пушкинской премии Академии наук. Отдельные стихотворения Ренье переводят в начале XX в. также Ин. Анненский и В. Брюсов. Несомненное влияние оказал французский писатель на новеллистику М. Кузмина, который также перевел несколько его прозаических произведений. Однако широкой популярности у русской читающей публики ни Ренье-поэт, ни Ренье-романист не получил.

Самым страстным популяризатором и пропагандистом Ренье в России был Максимилиан Волошин, которого очаровали ясность, импрессионизм и акварельная меланхолия стиля французского мэтра. Обращение Волошина, влюбленного во Францию, ее столицу и современное западноевропейское искусство, к творчеству Ренье вполне закономерно. Проживая

в 1901–1902 гг. в Париже, он знакомится с его лирикой. Совсем недавно, в 1900 г., вышел новый сборник поэта «Медали из глины», ставший одним из достижений его зрелой поэзии. Книги французского писателя были для начинающего русского литератора новинками, актуальной, современной литературой, которая вызывала жгучий интерес, но не меньше интересовали его и другие поэты: Эредиа, П. Клодель, О. де Вилье де Лиль-Адан. «За Максимилианом Волошиным в предреволюционные годы закрепился образ “офранцузенного” эстета и парадоксалиста... <...> Париж стал своеобразной ретортой, где недоучившийся русский студент, недавний социалист, превратился в европеизированного эрудита — искусствоведа и литературоведа, анархиста в политике и символиста в поэзии», — пишет В.П. Купченко [9, с. 5–7]. Еще В. Брюсов в статье 1910 г. указывал на то, что «наибольшее влияние на М. Волошина оказали, по-видимому, французские поэты» [19, с. 342]. С.Н. Пинаев, отмечая «известную перекличку волошинских стихов с произведениями французских символистов», писал, что это не было прямой зависимостью, так как поэт избирательно относился к эстетическим исканиям зарубежных собратьев по перу [14, с. 18–22]. Вспоминая о своем старшем современнике в мемуарах «Живое о живом», М.И. Цветаева рассказывала о том, как он был увлечен в 1911 г. творчеством Ренье: «Макс всегда был под ударом какого-нибудь писателя, с которым уже тогда, живым или мертвым, ни на миг не расставался и которого внушал — всем. В данный час его жизни этим живым или мертвым был Анри де Ренье, которого он мне с первой встречи и подарил (роман “Встречи господина де Брео”. — Ред.) — как самое дорогое, очередное самое дорогое» [29, с. 200–201].

Это восхищение чужим творческим даром не ослабевало в течение ряда лет. Упоминания о произведениях писателя и суждения о его творчестве нередки в статьях Волошина 1900-х — начала 1910-х гг. Так, 20 апреля 1905 г. он публикует в «Руси» заметку «“Le passe vivant”. Новый роман Анри де Ренье». В статье «Багатель» вспоминает его рассказ «Великолепный дом», в критическом обзоре «Русская живопись в 1908 г. “Союз” и “Новое общество”» сравнивает живопись А. Бенуа с романами Ренье [2, с. 615]. 3 марта 1909 г. Волошин читает публичную лекцию «Аполлон и мышь (Творчество Анри де Ренье)», в которой, судя по сохранившейся программе, подробно освещает его место во французской поэзии, взаимосвязь с творчеством Эредиа и Малларме, «основные черты его лиризма», «символизм

воспоминаний», сквозные образы и мотивы (мимолетность любви, нимфы, кентавры, сатиры), «исторический пейзаж» в его творчестве, реализм Ренье и связь его юношеской лирики с романом из современной жизни [3, с. 623]. В 1910 г. Волошин пишет достаточно обширную критическую статью «Анри де Ренье» и публикует ее в журнале «Аполлон». Позднее статья вошла в сборник «Лики творчества» с некоторыми изменениями. В нее была добавлена седьмая часть, посвященная избранию Ренье в члены Французской академии искусств в 1911 г. (ранее эта часть была напечатана в виде отдельной статьи в журнале «Русская мысль» под заголовком «Анри де Ренье»). Даже в грозном 1918 г. в разгар Гражданской войны, возвращаясь в Крым из Одессы на рыбацкой шаланде, под грохот орудий на берегу, Волошин, по его собственному признанию, «сидел, сложив ноги крестом, и переводил Анри де Ренье» [20, с. 315]. После революции русский поэт подвел некий итог своего осмысления творчества французского писателя и написал о нем обобщающую статью под названием «Анри де Ренье».

Волошин был не только вдумчивым читателем, но и прекрасным переводчиком поэзии и прозы французского собрата по перу. Среди его удачных и до сих пор не превзойденных переводов «Рассказы о маркизе д'Амеркере»¹, работа над которыми велась летом 1909 г. Стилистика и образность этих новелл в передаче Волошина произвели на молодого А.Н. Толстого, слушавшего их в авторском чтении в Коктебеле, столь ошеломляющее впечатление, что подвигли его самого, до этого упражнявшегося в стихотворстве, попробовать свои силы в прозе [8, с. 106]. А.А. Смирнов в предисловии к собранию сочинений Ренье, подготовленному издательством «Академия» в 1925 г., отмечает, что великолепный вымысел и стилистическая пышность «Маркиза д'Амеркера», представляющие непростую задачу для переводчика, были переданы Волошиным с «художественной полнотой» [28, с. 38].

В 1912 г. был опубликован волошинский перевод поэмы Ренье «Кровь Марсия» [17, с. 7–15]. В 1921 г. напечатаны переводы четырех стихотворений из сборника «Медали из глины»: «Раковина» (“La conque”), «Видение» (“Apparition”), «Тревога» (“L’alerte”), «Девочка» (“Puella”) [24, с. 3–4]. Всего Волошин перевел около двадцати трех поэтических произведений де Ре-

1 Впервые опубликовано в журнале «Аполлон». 1910. № 6, отд. «Литературный альманах», С. 1–49; отд. изд.: [27].

нье², высоко ценя его как «лирика действительности»: «Русский поэт видел в Ренье художника “пушкинского, рафаэлевского типа”, наделенного даром жеста, “не нарушающего гармонию линий”» [13, с. 249]. Из поэтического наследия Ренье-поэта Волошина особенно привлекали стихотворения, посвященные вечным вопросам человеческого бытия: Бог, Любовь и Смерть, а также бескрайнему, неподвластному человеку морю, столь нежно любимому «киммерийским затворником». Эти темы нашли свое воплощение в таких произведениях, переведенных Волошиным, как «Ода», «Любовь», «Оделетты», «Приляг на отдели. Обеими руками...», «Человек и боги», «Ночь богов», «Морская ода», «Раковина», «Видение» и др. Уже на закате жизни в 1932 г. в беседе с критиком и библиографом Е.Я. Архиповым Волошин для определения своих литературных приоритетов назвал три имени: Анри де Ренье, Поль Клодель и Вилье де Лиль-Адан [13, с. 248].

Обратимся к статье «Анри де Ренье» 1910 г., вышедшей в четвертом январском номере журнала «Аполлон». Она содержит важные наблюдения поэта над художественным миром старшего современника, а также перевод нескольких его стихотворений. Тот факт, что Волошин печатает статью о поэтике Ренье в знаковом 1910 г., обозначившем кризис русского символизма как школы, чрезвычайно значим. В эстетических принципах французского поэта он пытается увидеть основу для новой ступени развития литературы русского модернизма, которая должна была таким образом преодолеть критический этап и выйти на новый уровень мастерства. Идеал словесного искусства видится Волошину в гармонической точности, ясности стиха, порвавшего с загадками и туманностями символизма, но сохранившего философичность и глубину мысли, заложенную в поэзию этим течением: «Творчество Анри де Ренье представляет переход от символизма к новому реализму. Для нас, переживших символизм и вступающих в новую органическую эпоху искусства, этот образец гармонического, строгого и последовательного превращения бесконечно важен. В романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реализма, и пример Анри де Ренье поможет нам разобраться во многом» [21, с. 62]. Как следует из приведенной цитаты, Волошин видит будущее литературы модернизма за реабили-

2 См., например, подборку переводов из А. де Ренье в сборнике произведений Волошина, посвященном теме Франции в его творчестве: [22].

тировавшим внешний мир неореализмом, пример которого представлен уже в творчестве Ренье³.

Для иллюстрации своих размышлений Волошин анализирует два стихотворения поэта («Снилось мне...» и «Пленницу») в своем переводе: «Вот стихотворение, которым Ренье открывает свою книгу “Les medailles d'argile” (“Медали из глины”), отмечающую первую степень его художественной зрелости:

Снилось мне, что боги говорили со мною:
Один, украшенный водорослями и струящейся влагой,
Другой с тяжелыми гроздьями и колосьями пшеницы,
Другой крылатый,
Недоступный и прекрасный
В своей наготе,
И другой с закрытым лицом,
И еще другой,
Который с песней срывает омег
И анютины глазки
И свой золотой тирс оплетает
Двумя змеями,
И еще другие... <...>

Лик невидимый! Я чеканил тебя в медальях

Из серебра нежного, как бледные зори,
Из золота знойного, как солнце,
Из меди суровой, как ночь;
Из всех металлов,
Которые звенят ясно, как радость,

3 Иначе оценивает творчество французского писателя А.В. Луначарский. В статье 1912 г. «Силуэты. Анри де Ренье» («Киевская мысль». 1912. № 58, 27 февраля), посвященной избранию Ренье в члены Французской академии, русский критик считает неореализм последних стихотворных сборников поэта недостатком, упрекает его в отсутствии символизма и возвращении к традициям парнасцев, в поверхностной пышности образов, маскирующих отсутствие глубокого смысла: «Вдумываясь в эти странные свойства музыки Ренье, повторяю — общепризнанно самого блестящего мастера французского символизма, приходишь к самым плачевным выводам: символизма-то тут как раз и нет! Символы есть, но это условные, декоративные символы. Артистическое их значение в их живописной классической красоте, и только» [23, с. 210].

Которые звучат глухо, как слава,
Как любовь, как смерть;
Но самые лучшие — **я сделал из глины**
Сухой и хрупкой... <...>
Что из благочестивых металлов **чеканил я**
Моих богов,
И что они были **живым ликом**
Того, что мы чувствуем в розах,
В воде, в ветре,
В лесу, в море,
Во всех явлениях
И в нашем теле
И что они, божественно, — мы сами...
(Выделение по тексту мое. — Е.К.)

Это стихотворение, — развивает свою мысль Волошин, — раскрывает целое мирозерцание и основы поэтического метода. Кто-то с двойным луком и двойным факелом стоит один среди мировой жизни. Это тот, кто божественно — мы сами. Это сочетание Смерти и Эроса и отождествление их с внутренним сознанием своего “я” — ключ ко всем символам Анри де Ренье — разнообразным, но говорящим об одном. Это центр одного круга, который в каждом из отдельных произведений представлен лишь отрезком дуги. Все “медали” дают изображение “Лица Невидимого”, и самые прекрасные из них те, которые сделаны “из глины сухой и хрупкой”, потому что в этой хрупкости скрыта правда, роднящая их с мимолетностью всех явлений; “все преходящее есть символ”» [21, с. 59]. Для Волошина в лирике Ренье особенную ценность представляет наличие философской мысли, единой идеи, которая проявляется целым рядом примеров, сравнений и аллегорий. Акцент в стихотворении «Медали из глины» переносится с божественного на человеческое, с возвышенного на обыденное, земное, так как только оно являет в себе Бога (богов). Этот философский постулат очень важен для русского поэта, и, безусловно, он видел в Ренье единомышленника, находил в его произведениях отголоски своих собственных размышлений о «Лице Невидимом»: «Процесс воплощения лика в человеке есть процесс длительный и мучительный. Поэтому М. Волошин стремился подметить проявле-

ния лика, лица, личины в жизни и творчестве его современников», — полагает С.М. Заяц [4, с. 125].

Продолжая анализировать открытия Ренье, Волошин обращается к сонету «Пленница», включенному также в сборник «Медали из глины» и приводит собственный перевод этого произведения в виде стихотворения в прозе:

Ты убежала от меня, но я видел твои глаза, когда ты убегала. Рука моя знает вес твоей упругой груди, вкус, и цвет, и линию, и извив твоего исчезнувшего тела, за которым гонится мое желание.

Ты поставила между нами ночь и лес; но наперекор тебе, верный твоей вероломной красоте, я обдумал твою форму, рассеявшуюся в глубокой тьме, и воссоздам ее такой же. Брезжит заря.

Стоймя воздвигну я глыбу твоей статуи, чтобы точно заполнить ею то пространство, в котором ты стояла обнаженная; пленная в косном веществе безвозвратно — Будешь ты извиваться в нем, немая и гневная на то, что я связал тебя — живой и мертвой навсегда — в мраморе или в глинистой земле [21, с. 60].

Комментируя «Пленницу», русский поэт, выступающий в роли переводчика и критика, восторгается совершенством этого произведения: «Вот скульптурная пластика образов. Вот строгий реализм, в котором глаз различает только слабую позолоту угасших символов» [21, с. 60]. Суммируя свои наблюдения, он заключает: «Мы видели, как А. де Ренье хотел закрепить стихом ускользнувшее мгновение, запечатлеть “Лик Невидимый” в хрупких медалях из глины, заполнить камнем то пространство, в котором только что стояла обнаженная Нимфа, одним словом — наполнить пластическим веществом слова, камня или глины ту пустоту, которую оставляло по себе безвозвратно ускользнувшее мгновение» [21, с. 61].

Таким образом, в 1910 г. для Волошина Ренье является образцом гармоничного художника, нашедшего равновесие между формой и содержанием, конкретностью и многозначностью, наглядностью образов и их философской глубиной, явивший пример того стиля, который М. Кузмин назовет чуть позже «прекрасной ясностью»: «Он не переживал всех крайностей отрицаний и утверждений, которые отличали героев первых

схваток за символизм. Будучи символистом, он всегда оставался “классиком” в самом лучшем и жизненном значении этого слова. <...> Ренье не символист, он реалист, воспитанный в школе символизма. Под каждым образом реального мира для него таится символ, но не выявленный» [21, с. 62].

Однако, по мнению В. Адамантовой, идеи Волошина, выраженные в его статье 1910 г., не получили широкого отклика в русских литературных кругах и термин «неореализм» не прижился в том значении, в котором его понимал поэт. Это было связано как с малой известностью и репрезентативностью поэзии самого Ренье для русского читателя, так и с тем, что сам Волошин не обладал достаточным авторитетом как критик и литератор, чтобы провозгласить новые пути развития искусства [1, с. 78–79].

Позже Волошин переводит сонет «Пленница» (“La Prisonniere”) еще раз, сохранив белый стих, но придав ему ритмическую четкость и сонетную строфическую форму:

Ты вырвалась; но я видал твои глаза.
Я знаю вес в руке твоей упругой груди,
И вкус, и линию, и цвет, и выгиб тела,
За коим гонится моя слепая страсть.

Пусть ты поставила меж нами ночь и лес,
Но вопреки тебе, красе коварной верен,
Обдумал форму я, изникшую во мраке,
И воссоздам ее. Уже горит заря.

Я статую твою воздвигну глыбой, чтобы
Заполнить пустоту, где ты была нагой.
Плененная навек в бездушном веществе,

Ты будешь корчиться немой и все же гневной,
Живой и мертвою; изваянная мной
В лучистом мраморе иль в золотистой глине.

[22, с. 306]

Игорь Северянин, в отличие от Максимилиана Волошина, никогда не посещал Францию, не проживал в Париже, не вращался там в литературной среде, и его знакомство с современной западноевропейской литературой чаще всего происходило опосредованно, по большей части через переводы того, что доходило до российского читателя. По духу и стилю он поэт следующего поколения, решавший в поэзии иные задачи (обновление формы и тематики преимущественно языковыми средствами, устранение мистико-религиозного контекста). Северянин обращается к лирике Ренье в 1910 г., и, возможно, это происходит под влиянием проникновенной статьи Волошина. Показательно, что автор «Громокипящего кубка» переводит из поэтического наследия Ренье всего два стихотворения: «Из Анри де Ренье. Боги» (“J’ai feint que des Dieux m’aient parle...”) и «Пленница. Сонет. (Из Анри де Ренье)» (“La Prisonniere”), подстрочный и почти дословный перевод которых приводит Волошин в своей статье. Стихотворение, открывающее сборник Ренье «Медали из глины» (“Les Médailles d’Argile”) и не имеющее собственного названия, русский поэт озаглавливает по-своему: «Из Анри де Ренье. Боги». Этот перевод был опубликован в том же году в брошюре Северянина «Колье принцессы», а потом вошел в его дебютный сборник «Громокипящий кубок». Второй текст был напечатан в брошюре «Электрические стихи» (1910) [16, с. 704], а в 1915 г., как и переводы четырех стихотворений Шарля Бодлера, выполненные в 1909 г., был переиздан в разделе «Лиро-ирония» сборника «Поэзоантракт».

Прочитируем отрывок стихотворения «Из Анри де Ренье. Боги»:

Во сне со мной беседовали боги:
 Один струился влагой **водорослей**,
 Другой блестел колосьями пшеницы
 И гроздьями тяжелыми шумел.
 Еще один — прекрасный и крылатый
 И — в наготе — далекий, недоступный;
 Еще один — с лицом полузакрытым;
 И пятый бог, который с тихой песней
 Берет омег, **анютины глазёнки**
 И змеями двумя перевивает

Свой золотой и драгоценный тирс.

И снились мне еще другие боги

[25, с. 80]

(Выделение по тексту мое. — Е.К.)

Перевод достаточно точно следует подлиннику по форме (белый астрофичный стих) и содержанию. Самое существенное изменение касается заголовка. В оригинале стихотворение не имеет отдельного заглавия, но так как оно открывает сборник «Медали из глины», то именно так его позднее озаглавливает Волошин. Северянин выбирает более привычное, частотное и менее выразительное название с указанием первоисточника «Из Анри де Ренье. Боги». Такое отступление от воли автора меняет, а точнее, сужает, основной посыл текста. Ренье пытается заострить внимание читателя на глиняных медалях как на подобиюх единого тайного Божественного Лица, которые несут его в себе и поэтому представляют не меньшую ценность, несмотря на свою неказистую материальную природу. Северянин смещает акцент с человеческого и земного на само «божественное». Из-за изменения названия стихотворения, вырванного из контекста сборника, затушевывается ценная для Ренье и Волошина идея о реабилитации вещи, «которая уже не сводится к плоской предметности натуралистов, а предстает “опрозраченной” человеческим сознанием, являет собой некий материальный знак первосушности» [15, с. 166].

Перевод «Богов» выполнен вполне традиционным поэтическим языком (вероятно, с оглядкой на опыт Волошина), хотя некоторые вольности все же присутствуют: неправильное ударение в слове «*водорóслей*», разговорно-сниженное по стилистической окраске словосочетание «*анютинь глазёнки*». В целом, этот текст можно считать еще одним вариантом перевода оригинального стихотворения.

Сонет «Пленница. Из Анри де Ренье» гораздо интереснее с точки зрения трансформации оригинального текста. Он представлен на русском языке с существенными отступлениями не только от стиля подлинника, но и от строгих норм высокого поэтического языка вообще:

Ты убежала от меня, ты убежала,
Отдав свои глаза, как амулет...
Запомнила рука моя, — как жало, —
Вес горла твоего, и вкус, и цвет,

И линию исчезнувшего тела,
К которому желание **крылит...**
Ты ночь и лес поставить захотела
Преградою меж нами. Но, налит

Твоею вероломной красотой,
Я воссоздам расплывшеюся тьмою
Твою красу. Забрезжили поля...

Я выкую твой образ **отомищенно**,
И будешь ты — вся мрамор иль земля,
Вся гнев немой — **змеиться** возмущенно

[26, с. 403–404]

(Выделение по тексту мое. — Е.К.)

Сонет характеризуется введением рифмы и четкого стихотворного размера (пятистопный ямб), отсутствующих в подлиннике. Появляются типичные северянинские неологизмы («**крылит**», «**змеиться**», «**отомищенно**»), возникают сочетания слов, приводящие к реализации метафор, например, строка «Отдав глаза свои, как амулеты...», которая к тому же вводит отсутствующее в оригинале сравнение глаз возлюбленной с амулетами (видимо, ради экзотической, благозвучной и редкой лексемы «амулет»). Следует отметить и просто эпатажную строку («**Вес горла твоего, и вкус, и цвет**»), которую можно счесть невольным казусом, а можно увидеть в этом ироническую аллюзию на символистскую теорию соответствий, представленную, например, в знаменитом сонете Ш. Бодлера «Соответствия». И в подлиннике, и в переводах Волошина со словом «вес» сочетается слово «грудь», а «вкус» и «цвет» характеризуют уже не ее, а «тело» убежавшей «пленницы». В сонете Северянина отнесение всех лексем к «горлу» возлюбленной порождает комический эффект.

Если подходить к этому произведению как к переводу, то оно проигрывает волошинскому в гибкости языка, в словесном мастерстве и точности следования свободному стиху и стилю подлинника. Но, возможно, следует рассматривать этот текст иначе, как вариацию, которая выполняет собственную художественную задачу: привнесение иронической окраски, легкой усмешки, нацеленной не столько на самого Ренье, сколько на сам пафос подобной любовно-эротической лирики, а также в целом метящей в пиетет русских символистов перед произведениями западноевропейских авторов всех родов и жанров. Это увлечение было столь существенным явлением в культурной жизни начала XX в., что вызвало пародийный отклик. Например, Ин. Анненский написал пародию на лирику К. Бальмонта «Из Бальмонта», в которой намекает на заимствование им образов у бельгийского писателя Ж. Роденбаха. Андрей Белый также иронически отмечал преклонение русских модернистов перед европейскими авторами: «Эллис же в драной сорочке, горбя широкие плечи, тряс пальцем, кропя всех слюною: Бодлер, Роденбах, Брюгге!» [18, с. 62].

Вполне вероятно, что Северянин, не владевший французским языком в совершенстве, использовал переводы Волошина как основу для создания собственных версий тех же произведений, но с привнесением иронической дистанции. На это указывает тот факт, что он невольно повторяет в своем переводе стихотворения «Пленница» ошибку Волошина, присутствующую в первом варианте его статьи, опубликованной в «Аполлоне». Он переводит французское словосочетание «*ta gorge dure*» как «упругое *горло*», хотя на самом деле оно означает «упругая *грудь*»⁴ (строка Северянина: «Вес *горла* твоего, и вкус, и цвет»). Волошин достаточно быстро сам обнаружил в статье эту неточность и внес исправление в текст перевода, когда готовил статью для публикации в сборнике «Лики творчества», но ошибка прокрадась и туда. 5 февраля 1914 г. он писал матери: «Я <...> заметил эту ошибку, когда эта статья о Ренье была еще напечатана в “Аполлоне”, и исправил ее в корректурах книги <...>. И вдруг она все же оказывается в книге. Это значит, что Маковский, просматривая сам корректуры, вновь переправил мою поправку на прежнюю редакцию, не зная французского текста. Это мне очень досадно» [2, с. 620].

4 Переводы Волошина процитированы с исправленной ошибкой.

То, что перевод слова «gorge» вызвал у Волошина затруднение, вполне объяснимо. Более распространенное значение у этой многозначной лексики, действительно, «горло». А вот женский бюст — это второстепенное, не столь распространенное значение. Процитируем первое четверостишие сонета:

Tu m'as fui; mais j'ai vu tes yeux quand tu m'as fui;
 Je sais ce qu'a la main pèse to *gorge dure*
 Et le goût, la couleur, la ligne et la courbure
 De ton corps dis paru que mon désir poursuit.
 [30, с. 29]

Возможно, дословно его следует перевести следующим образом:

Ты убежала от меня, но я видел твои глаза, когда ты убегала;
 Моя рука знает вес твоей *тяжелой груди*,
 И вкус, и цвет, и линию изгиба
 Твоего тела, которое я продолжаю желать.

Если бы Северянин переводил сонет Ренье сам, то, скорее всего, избежал бы ошибки, так как «горло» не сочетается с эпитетом «тяжелый» и по смыслу не вяжется с описанием прекрасной пленницы. Но он копирует неверный перевод слова «gorge». Одновременно в его варианте сонета практически исчезает основной образ выразительного и динамичного стихотворения Ренье — образ скульптора, замещающего совершенным творением искусства исчезнувшую возлюбленную. Выражения «воссоздам расплывшуюся тьмою твою красу» и «выкую твой образ» слишком неопределенны и лаконичны, чтобы изобразить данную картину: мастера и процесс творения. Идею, выраженную в оригинальном тексте в восьми строках, Северянин пытается уместить в пять строк, и, конечно, многое теряется. Читатель может приблизительно понять, о чем идет речь, но исчезают пластика и энергия фигуры вдохновенного скульптора, находящегося в порыве творчества и запечатлевающего ускользающую красоту. Вместе с этим нивелируется и глубокая философская мысль оригинального текста — переход недолговечной живой земной плоти в вечное произведение искусства.

Вместе с другими стилистическими сдвигами все это привело к искажению возвышенного пафоса оригинала и превращению северянинского перевода в пародию. Но в момент первой публикации пародийность «Пленницы», вероятно, не ощущалась читателями. Строгих критериев перевода еще не существовало, и подобную версию можно было принять за авторский эксперимент. Но всего через пять лет происходит изменение статуса данного текста и перенос его самим Северяниным в разряд лиро-иронических произведений (публикация в соответствующем разделе сборника «Поэзоантракт»), и это вполне закономерно. Литературная мода в начале XX в. меняется настолько быстро, что стихотворения Ренье, опубликованные в 1900 г., к 1915 г. кажутся глубоко архаичными. Переводчику нет смысла скрывать ироничность и двусмысленность текста, ее следует, наоборот, подчеркнуть, продемонстрировав тем самым низвержение отживших канонов. И несовершенный перевод Северянина становится остроумной пародией⁵.

Северянин публикует в сборнике «Поэзоантракт» еще четыре поэтических перевода, написанных в 1909 г.: «Под Шарля Бодлера. Отрезвление», «Под Шарля Бодлера. Музыка», «Под Шарля Бодлера. Большая муза», «Под Шарля Бодлера. Цыгане в пути»⁶. И эти тексты тоже помещены в разделе с говорящим названием «Лироирония», в который входят и шуточные стихотворения («Иногда...», «Поэзия мещанки», «Полонез “Бравура”», «Восьмистроchie») и откровенные пародии, например, «На мотив Гейне», «Знать это надо ли?..» (на лирику И. Бунина) или «На чужой мотив. Впику Л.А.» (скорее всего, пародия на стиль Леонида Андреева). В таком контексте публикуемые повторно переводы Бодлера и Ренье меняют свой статус относительно первых вариантов, опубликованных ранее в брошюрах, и актуализируют свою ироническую окраску.

Таким образом, рецепция лирики Анри де Ренье в творчестве двух поэтов-современников проистекает по-разному и приводит к противопо-

5 Скрытая пародийность, направленная на заметные художественные явления его эпохи, является одной из существенных черт поэтики И. Северянина доэмигрантского периода его творчества, см. подробнее об этом: [7: 5].

6 Всего Северянин перевел не менее восьми сонетов Бодлера. Об этой работе он сообщал в письме к К.М. Фофанову и указывал, что прибег к помощи матери, знавшей французский язык, видимо, более глубоко. См.: [16, с. 817]. Однако стилистическая индивидуальность его переводов вряд ли может объясняться просто недостаточным владением языком оригинала.

ложным результатам. Волошин погружается в художественный мир французского мэтра посредством чтения его произведений в подлиннике, и они оставляют глубокий след в его собственном поэтическом творчестве. Такие черты волошинской лирики, как импрессионизм («воссоздать, обессмертить в себе самом и вне себя убегающие мгновения» [21, с. 60]), классическая ясность, легкая светлая меланхолия, возникают, в том числе, под влиянием поэзии французского собрата. По мнению С.М. Пинаева, выражение самой сути своего понимания человеческой жизни и поэтического творчества как неразрывности Славы и Смерти, Смерти и Эроса Волошин находит в излюбленном образе французского писателя — «золотые осенние листья, исчезающие от порыва ветра, но оставляющие “запах Славы и Смерти”» [13, с. 253]. Он опирается на достижения Ренье и в своих литературно-теоретических построениях, видя в нем предтечу нового реализма, вобравшего в себя достижения символической школы. Как справедливо отметил А.С. Литовченко, для Волошина размышления над художественными мирами любимых французских авторов, а помимо Ренье, это еще и П. Клодель, Б. д'Оревилю и О. де Вилье де Лиль-Адан, — «это своеобразный способ рефлексии над современным ему литературным материалом, над эпохой, отмеченной знаками европейского духовного кризиса, наконец, над проблемами и судьбами гуманитарного сознания в целом» [12, с. 161].

В литературной судьбе Северянина Ренье не сыграл столь существенной роли. Он знакомится с его лирикой и прозой в переводах, и на его собственный стиль они не оказывают значимого влияния. Изначальная разница поэтических установок двух поэтов (философская лирика Ренье и стремление Северянина к авангардной поэтике, нацеленной на игру словом и стилем) приводят к пародийной рецепции. Мы видим, что, обратившись вслед за Волошиным к творчеству того же автора, Северянин совершенно игнорирует волошинские философско-эстетические построения, которые расходятся с его собственным представлением о будущем пути русской поэзии. Он не рассматривает Ренье как предтечу или образец для подражания, а оттачивает на его произведениях приемы иронического дистанцирования. Тем не менее даже тот небольшой след, который оставил Ренье в творчестве Северянина, весьма показателен для процессов, происходивших в литературе постсимволизма. Волошин вместе с В. Брюсовым, К. Бальмонтом, Эллисом, Ин. Анненским, Ф. Сологубом и др. осваивают и открывают

новейшую западноевропейскую литературу для русского читателя. Они становятся ее посредниками, проводниками для следующего поколения русских писателей, прежде всего, футуристов, которые уже включают это поле и его самые частотные и узнаваемые константы в свою стилистическую игру, наряду с русской классической поэзией и творчеством своих ближайших предшественников, русских символистов.

Ярким примером этой тенденции является описание Б. Лившицем процесса усвоения и перекодирования литературного опыта Артюра Рембо в творчестве впечатленного им Давида Бурлюка: «...Давид жонглировал перед Рембо осколками его собственных стихов. И это не было кошунство. Наоборот, скорее тотемизм. Бурлюк на моих глазах пожирал своего бога, свой минутный кумир. <...> И как соблазнительно было это хищничество! Мир лежит, куда ни глянь, в предельной обнаженности, громоздится вокруг освежаванными горами, кровавыми глыбами дымящегося мяса: хватай, рви, вгрызайся, создавай его заново, — он весь, он весь твой! Это заражало. Это было вдохновением» [11, с. 562]. Как и другие поэты-футуристы, Северянин усвоил этот принцип, хотя и реализовывал его более мягко. Его ранние стихотворения пестрят упоминаниями А. Дюма, А. де Мюссе, А. де Ренье, Ш. Бодлера, П. Верлена, Сюлли Прюдома, Г. Гауптмана, Поль де Кока, Э. Ростана, А. Франса, А. Додэ, Гюи де Мопассана, О. Уайльда, А. Шницлера и др.⁷ Но приемы включения западноевропейского литературного контекста в собственное творчество существенно отличаются от наблюдаемых в поэзии русских символистов. Это переводы, переходящие в скрытые пародии, иронические языковые каламбуры и апелляции к чужому биографическому мифу, заимствование элементов публичного образа, костюма, манеры поведения, отдельных элементов стиля и малых жанров (афоризм, сонет)⁸, создание двусмысленных стихотворных посланий, иронические аллюзии на литературную традицию и емкие характеристики с помощью включения в поэтическую ткань имен собственных.

Поэт-эгофутурист уже не стремится органично усвоить что-то из завоеваний западноевропейских авторов, как это делали символисты, т. е.

7 Уже в эмиграции Северянин создаст цикл сонетов «Медальоны», в которых представит эмоционально окрашенные портреты творцов XIX–XX вв., значимых для отечественной и мировой культуры, но Анри де Ренье не удостоится в этом цикле именного сонета.

8 См., например: [6].

растворить чужой стиль в своем и переработать его так, чтобы источник заимствования был практически незаметен. Он сохраняет ощущение чужой, инородной поэтики и присутствие «голоса» другого автора (указание имени в заглавии, эпиграфе, текстуальные аллюзии), с которым ведется диалог с позиции вненаходимости.

Список литературы

Исследования

- 1 Адамантова В. Анри де Рень в восприятии М.А. Волошина: к вопросу о неореализме // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1996. № 5. С. 72–83.
- 2 Березкин А.М. Примечания к статье «Анри де Рень» // Волошин М. Лики творчества. М.: Наука, 1988. С. 615–618.
- 3 Березкин А.М. Примечания к статье «Аполлон и мышь» // Волошин М. Лики творчества. М.: Наука, 1988. С. 623–625.
- 4 Заяц С.М. Мифотворчество поэта о Лике и Поэте // Заяц С.М. Мифотворчество и религиозно-философские искания Максимилиана Волошина на перепутьях Серебряного века. М.: Флинта, Наука, 2018. С. 125–145.
- 5 Кузнецова Е.В. Поэтика пародийности в доэмигрантском творчестве Игоря Северянина // Russian Literature. 2018. № 95. С. 33–62.
- 6 Кузнецова Е.В. «Русский Оскар Уайльд»: сценический образ И. Северянина // Русская литература. 2019. № 3. С. 140–153.
- 7 Кузнецова Е.В. Ученик и/или пародист: мотивы Ф. Сологуба в поэзии И. Северянина // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2018. Т. 77, № 1. С. 29–40.
- 8 Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб.: Звезда, 2000. 397 с.
- 9 Купченко В.П. «Я — голос внутренних ключей...» // Волошин М. История моей души. М.: Аграф, 1999. С. 5–22.
- 10 Латухина А.Л. Рецепция творчества французских символистов в «Ликах творчества» М. Волошина // Русско-зарубежные литературные связи. Нижний Новгород: НГПУ им. Козьмы Минина, 2014. С. 125–130.
- 11 Ливищ Б. Гилея // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 557–578.
- 12 Литовченко А.С. Французская литературная культура в книге М. Волошина «Лики творчества» // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 2. С. 157–161.
- 13 Пинаев С.М. «Парижа... строгий плен...» («Французские» истоки творчества М.А. Волошина) // Творчество Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст. М.: Азбуковник, 2009. С. 248–260.
- 14 Пинаев С. «Близкий всем, всему чужой...»: Максимилиан Волошин в истори-

- ко-культурном контексте серебряного века. М: РУДН, 1996. 240 с.
- 15 Темная О.В. Волошин и французский символизм // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2005. № 2. С. 163–167.
 - 16 Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И. Примечания // Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / сост., вступ. ст. и примеч. В.Н. Терехина, Н.И. Шубникова-Гусева. М.: Наука, 2004. С. 645–801.

Источники

- 17 Аполлон: Литературный альманах. СПб.: [Б.и.], 1912. 166 с.
- 18 Белый А. Начало века. М.: Наука, 1990. 686 с.
- 19 Брюсов В. Максимилиан Волошин // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. С. 341–342.
- 20 Волошин М. История моей души. М.: Аграф, 1999. 477 с.
- 21 Волошин М. Анри де Ренье // Волошин М. Лики творчества. М.: Наука, 1988. С. 54–69.
- 22 Волошин М.А. «Парижа я люблю осенний, строгий плен...». М.: Вагриус, 2008. 591 с.
- 23 Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 5. 756 с.
- 24 Посев. Одесса–Поволжью: Литературно-критический и научно-художественный альманах. Одесса: Всеукр. гос. изд-во, 1921. 175 с.
- 25 Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классический розы / сост., вступ. ст. и примеч. В.Н. Терехина, Н.И. Шубникова-Гусева. М.: Наука, 2004. 882 с.
- 26 Северянин И. Полн. собр. соч.: в 1 т. М.: Альфа-книга, 2014. 1240 с.
- 27 Ренье А. де. Маркиз д'Амеркер / пер. М. Волошина. М.: Альциона, 1914. 121 с.
- 28 Ренье А. де. Собр. соч.: в 17 т. Л.: Academia, 1925. Т. 1: Яшмовая трость. 294 с.
- 29 Цветаева М. Соч.: в 2 т. М. Худож. лит., 1980. Т. 2. 1072 с.
- 30 Régnier H. de. Les Médailles d'Argile. Paris. 1900. P. 29. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82588q.pdf> (дата обращения: 14.09.2019).

References

- 1 Adamantova, V. "Anri de Ren'e v vospriatii M.A. Voloshina: k voprosu o neorealizme" ["Henri de Rainier in M.A. Voloshin's Perception: On the Question of Neorealism"]. *Vestnik MGU. Ser. 9. Filologiya*, no. 5, 1996, pp. 72–83. (In Russ.)
- 2 Berezkin, A.M. "Primechaniia k stat'e 'Anri de Ren'e'." ["Notes on the Article 'Henri de Rainier.'"] Voloshin, M. *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 615–618. (In Russ.)

- 3 Berezkin, A.M. "Primechaniia k stat'e 'Apollon i mysh'." ["Notes on the Article 'Apollo and the Mouse'."] Voloshin, M. *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 623–625. (In Russ.)
- 4 Zaiats, S.M. "Mifotvorchestvo poeta o Like i Poete" ["The Poet's Myth-Making about the Face and the Poet"]. Zaiats, S.M. *Mifotvorchestvo i religiozno-filosofskie iskaniia Maksimiliana Voloshina na pereput'iakh Serebrianogo veka* [Myth-Making and Religious-Philosophical Quest of Maximilian Voloshin at the Crossroads of the Silver Age]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2018, pp. 125–145. (In Russ.)
- 5 Kuznetsova, E.V. "Poetika parodiinosti v doemigrantskom tvorchestve Igoria Severianina" ["The Poetics of Parody in the Pre-Emigrant Work of Igor Severyanin"]. *Russian Literature*, no. 95, 2018, pp. 33–62. (In Russ.)
- 6 Kuznetsova, E.V. "'Russkii Oskar Uail'd': stsenichesкий obraz I. Severianina" ["'The Russian Oscar Wilde': the Stage Image of Igor Severyanin"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2019, pp. 140–153. (In Russ.)
- 7 Kuznetsova, E.V. "Uchenik i/ili parodist: motivy F. Sologuba v poezii I. Severianina" ["The Follower and/or Parodist: Some Motifs in F. Sologub in the I. Severyanin's Poetry"]. *Izvestiia RAN. Serii literatury i iazyka*, vol. 77, no. 1, 2018, pp. 29–40. (In Russ.)
- 8 Kupchenko, V.P. *Zhizn' Maksimiliana Voloshina. Dokumental'noe povestvovanie* [The Life of Maximilian Voloshin. Documentary Narrative]. St. Peterburg, Zvezda Publ., 2000. 397 p. (In Russ.)
- 9 Kupchenko, V.P. "Ia — golos vnutrennikh kliuchei..." ["I Am the Voice of the Inner Keys'"]. Voloshin, M. *Istoriia moei dushi* [My Soul's Story]. Moscow, Agraf Publ., 1999, pp. 5–22. (In Russ.)
- 10 Latukhina, A.L. "Retseptsiiia tvorchestva frantsuzskikh simvolistov v 'Likakh tvorchestva' M. Voloshina" ["Reception of French Symbolists in the 'Faces of Creativity' by M. Voloshin"]. *Russko-zarubezhnye literaturnye sviazi* [Russian-Foreign Literary Relations]. Nizhnii Novgorod, Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University Publ., 2014, pp. 125–130. (In Russ.)
- 11 Livshits, B. "Gileia" ["Gilea"]. *Russkii futurizm: Stikhi. Stat'i. Vospominaniia* [Russian Futurism. Verse. Articles. Memory Lane], comp. V.N. Terekhina, and A.P. Zimenkov. St. Peterburg, Poligraf Publ., 2009, pp. 557–578. (In Russ.)
- 12 Litovchenko, A.S. "Frantsuzskaia literaturnaia kul'tura v knige M. Voloshina 'Liki tvorchestva'." ["French Literary Culture in the Book 'Faces of Creativity' by M. Voloshin"]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 2, 2011, pp. 157–161. (In Russ.)
- 13 Pinaev, S.M. "Parizha ... strogii plen..." ('Frantsuzskie' istoki tvorchestva M.A. Voloshina) ["'Paris... Strict Captivity...' ('French' Roots of the Work of M.A. Voloshin)"]. *Tvorchestvo Maksimiliana Voloshina: Semantika. Poetika. Kontekst* [The Work of Maximilian Voloshin: Semantics. Poetics. Context]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2009, pp. 248–260. (In Russ.)

- 14 Pinaev, S. *"Blizkii vsem, vsemu chuzhoi...": Maksimilian Voloshin v istoriko-kul'turnom kontekste serebriannogo veka* ["A close all, around the someone else's...": Maximilian Voloshin in the Historical and Cultural Context of the Silver Age]. Moscow, RUDN University Publ., 1996. 240 p. (In Russ.)
- 15 Temnaia, O.V. "Voloshin i frantsuzskii simvolizm" ["Voloshin and French Symbolism"]. *Visnik Zaporiz'kogo natsional'nogo universitetu. Filologichni nauki*, no. 2, 2005, pp. 163–167. (In Russ.)
- 16 Terekhina, V.N., and Shubnikova-Guseva, N.I. "Primechaniia" ["Notes"]. Severianin, I. *Gromokipiashchii kubok. Ananasy v shampanskoi. Solovei. Klassicheskie rozy* [Thundering Cup. Pineapple in Champagne. Nightingale. Classic Roses], comp., intro. and notes V.N. Terekhina, and N.I. Shubnikova-Guseva. Moscow, Nauka Publ., 2004, pp. 645–801. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.581.0
ББК 83.3(5Кит)6

ЛЮБОВНАЯ ПРОЗА В КИТАЕ ВО ВТОРОМ ДЕСЯТИЛЕТИИ XX В.: ОТ ПРОЗЫ, ОПИСЫВАЮЩЕЙ ЧУВСТВА, К ПРОЗЕ «УТОЧЕК-НЕРАЗЛУЧНИЦ И БАБОЧЕК»

© 2021 г. Н.В. Захарова

Институт мировой литературы им. А.М. Горько-

го Российской академии наук, г. Москва, Россия

Дата поступления статьи: 03 ноября 2019 г.

Дата одобрения рецензентами: 21 декабря 2019 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-88-103>

Аннотация: Статья посвящена анализу произведений о «влюбленных парах» или прозе об «уточках-неразлучницах и бабочках», одному из вариантов жанра «любовной прозы», созданных после Синьхайской революции 1911 г. Авторы этих сочинений не отказывались от традиций предшествующей литературы, однако явно проявляли стремление к определенной жанровой инновации. Среди китайских литературоведов нет однозначного мнения относительно оценки любовного жанра. Разногласия возникают как по вопросу литературного течения, к которому следовало бы их отнести, так и по определению их места в истории китайской литературы. Основоположник современной китайской литературы Лу Синь относился к нему отрицательно, однако современные критики, признавая невысокие эстетические и нравственные достоинства прозы об «уточках-неразлучницах и бабочках», считают, что ее авторы «создавали объективную картину действительности, выражали разные взгляды и мнения». В 20-е гг. XX в. увлечение литераторов сочинениями в стиле «уточек-неразлучниц и бабочек» ослабевает. Новый всплеск популярности этот жанр приобретает в середине 40-х гг. и связан с именем Чжан Айлин, привнесшей новые черты в любовную прозу.

Ключевые слова: китайская литература, любовная проза, «проза, описывающая чувства», проза «уточек-неразлучниц и бабочек».

Информация об авторе: Наталья Владимировна Захарова — кандидат филологических наук, заведующий Отделом литератур стран Азии и Африки, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1434-1901>

E-mail: radaeva2002@gmail.com

Для цитирования: Захарова Н.В. Любовная проза в Китае во втором десятилетии XX в.: от прозы, описывающей чувства, к прозе «уточек-неразлучниц и бабочек» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 88–103.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-88-103>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

LOVE FICTION IN CHINA IN THE SECOND DECADE OF THE 20TH CENTURY: FROM SENTIMENTS TO DUCK-LOVEBIRDS AND BUTTERFLIES

© 2021. Natalia V. Zakharova

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: November 03, 2019

Approved after reviewing: December 21, 2019

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The article analyzes the evolution of Chinese love fiction in the first years that followed the 1911 Xinhai revolution. The article focuses on literature representing “couples in love,” namely fiction about “duck-lovebirds and butterflies,” an invariant of the “love prose” genre. The authors of these works both continued the traditions of the previous literature and at the same time attempted at modernizing the genre. Chinese literary scholars have controversial opinions about this genre and its invariants. Controversies concern the literary movement to which these works should be attributed, and the place of the genre in the history of Chinese literature. The founder of modern Chinese literature, Lu Xin, gave a negative assessment of this genre. Modern critics agree that fiction about “duck-lovebirds and butterflies” has poor aesthetic merits yet they also argue that the authors “created an objective picture of reality, expressed different views and opinions.” By the 1920s, the vogue for writing novels and short stories in the style of “duck-lovebirds and butterflies” had waned. This genre however gained a new surge in popularity in the mid-1940s thanks to Zhang Eileen who modernized Chinese love fiction.

Keywords: Chinese literature, love fiction, “prose describing feelings,” “duck-lovebirds and butterflies” fiction.

Information about the author: Natalia V. Zakharova, PhD in Philology, Head of the Department of Literatures of Asia and Africa, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1434-1901>

E-mail: radaevaz2002@gmail.com

For citation: Zakharova, N.V. “Love Fiction in China in the Second Decade of the 20th Century: from Sentiments to Duck-Lovebirds and Butterflies.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 88–103. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-88-103>

В Китае в первые годы Республики (с 1911 по 1918 гг.) происходит частичная реставрация традиционной литературы, выразившаяся в том, что основными прозаическими жанрами стали:

1) «проза, описывающая чувства» (*«сецин сяошо»*) и проза «уток-чек-неразлучниц и бабочек» (*«юаньян хуе сяошо»*) или любовно-романтическая проза;

2) рыцарские романы (*романы уся*);

3) детективная проза (*чжэньтань сяошо*);

4) историческая проза (*лиши сяошо*).

Если судить по общей архитектонике сочинений, созданных в этих жанрах, можно говорить о продолжении традиций предшествующей литературы, однако и читатели, и критики обратили внимание на стремление авторов к определенной жанровой инновации. При сохранении основных жанровых составляющих изменения затрагивали формальные критерии, в первую очередь объем сочинений: происходило вытеснение привычных для китайской классической литературы многоглавых романов (*чжанхуэй сяошо*) меньшими по объему, для обозначения которых литературоведы стали применять термины повесть (*чжунпянь сяошо*) и рассказ (*дуаньпянь сяошо*); значительно сократилось количество глав и персонажей.

На первое место по количеству опубликованного вышла так называемая литература о «влюбленных парах» (дословно: проза об «уточках-неразлучницах и бабочках»¹, которую В.В. Петров называет развлекательной

¹ В китайской традиционной культуре уточки-мандаринки или уточки-неразлучницы символизируют счастливую любовь между супругами. Образ уток-чек-неразлучниц, так же как и образ пары бабочек, связан с народным творчеством, с одной из четырех знаменитых

прозой [5, с. 64]. Это был инвариант «прозы, описывающей чувства» (*сецин сяошо*) или «любовной прозы», по определению В.И. Семанова, рождение которой китайская критика связывает с творчеством У Цзяньжэня (1867–1910): «Проза, рисующая интимную жизнь, не ценилась в этот период обществом, даже издатели не соглашались выпускать ее. Литература такого рода подняла голову лишь тогда, когда У Цзяньжэнь начал создавать *сецин сяошо*» [8, с. 268]. Самыми яркими сочинениями У Цзяньжэня жанра *сецин сяошо* стали романы «Море скорби» (1906) и «Странные события, [которые герой] видел [собственными] глазами за двадцать лет» (1902–1910). К началу первого десятилетия XX в. среди произведений «прозы, описывающей чувства», значительное место занимают сочинения, обладающие всеми чертами «прозы об утках-неразлучницах и бабочках».

Среди китайских литературоведов нет однозначного мнения относительно любовного жанра и его инвариантов. Разногласия возникают как по вопросу литературного течения, к которому следовало бы их отнести, так и по оценке их роли в истории китайской литературы. Нет единогласия и в названиях жанра: его называют и любовно-романтической прозой (*яньцин сяошо*) (Пэй Сяовэй) и прозой о печалях (*айцин сяошо*) (Чэнь Цзяньхуа).

Лу Синь в статье «Краткие заметки об искусстве Шанхая» (1931) характеризует инвариант любовного жанра как описывающий «любовь молодых юношей и девушек, они никогда не разлучаются, пребывают в тени ив и среди цветов, подобны бабочкам и уткам-неразлучницам» (цит. по: [12, с. 1304]).

Пэй Сяовэй заменяет китайское название жанра на европейское — любовно-романтическая проза — и пишет: «...“любовно-романтическая

китайских легенд — легендой о Лян Шаньбо и Чжу Интай, которых во второй половине XX в. стали называть китайскими Ромео и Джульеттой. В основе легенды лежат события, связанные с историческими личностями, жившими в период династии Западная Цзинь (265–420). Лян Шаньбо отправился на учебу в Ханчжоу, по дороге он встретился с Чжу Интай, которая переоделась в мужской костюм, чтобы под видом молодого человека поступить в школу и получить образование. За три года, что продолжалась учеба, Чжу Интай полюбила Лян Шаньбо, но, не смея пойти против воли отца, в ее отсутствие сосватавшего ей жениха, возвращается домой. Лян Шаньбо, узнав, что Чжу Интай — девушка и что ее выдают замуж, умирает, а Чжу Интай, когда ее свадебная процессия проезжает мимо могилы Лян Шаньбо, бросается в могилу, которая открывается от ее слез. Души героев превращаются в бабочек. Термин *юаньян* — утки-неразлучницы — встречается и в названии пьес, например, пьесы Е Сяованя (1613–1657) «Сон уток-неразлучниц», которая и в наши дни пользуется любовью зрителей не только в материковом Китае, но и на Тайване [3, с. 115–146].

проза” стала зеркалом эпохи, образно говоря, социальная проза — основа, любовная — поперечные нити, а вместе они объективно отражали действительность, выражая разные взгляды и мнения, расхождения, уныние, колебание интеллигенции» [6, с. 61–62].

Другого мнения придерживался Лу Синь, который критически относился не только к авторам, но и к читателям этой прозы. В речи, произнесенной в Шанхае в июле 1931 г., он сказал: «Читателей начала XX века можно разделить на две группы: благородные мужья (*цзюньцзы*) и талантливые юноши. Первые читают только Четырехкнижие и Пятикнижие², пишут сочинения *багу вэнь*³, живут по правилам. <...> Талантливые юноши грустят, часто болеют и печалются, глядя на луну. Они приезжают в Шанхай и неожиданно встречают девушек. Публичные дома можно назвать местом, где собраны десять-двадцать девушек, некоторые внешне напоминают героинь “Сна в красном тереме”, поэтому юноши считают, что они — Цзя Баоюй: они талантливы, а проститутки становятся красавицами; все это порождено книгами о талантливых юношах и девушках-красавицах. Половина содержания таких книг — талант жалеет красавицу, погрязшую в жизненных неурядицах, красавица сочувствует таланту-неудачнику; испытав многочисленные трудности, они становятся небожителями» [3, с. 19].

В первые годы республики любовная проза преобладала среди остальных жанров, скорбные чувства стали лейтмотивом произведений, в то же время герои новых сочинений, в отличие от предыдущих, чаще предавались размышлениям о трудностях своей жизни. Романтическая проза с трагической мелодией стала ландшафтом на литературной арене этого периода. Фань Яньцяо в книге «История прозы старого направления в первые годы республики» так оценивал любовно-романтическую прозу: «Сюжеты романтической прозы после Синьхайской революции 1911 г.: судьба старшего поколения, критика традиции заключения браков с помощью свах, любовь юношей и девушек одинакового общественного положения, любовь между талантливыми юношами и девушками-красавицами, у которых

2 Книги конфуцианского канона.

3 Восьмичленное сочинение (*багу вэнь*) писали претенденты на получение ученого звания и возможность занять чиновничью должность во время экзаменов *кэцзюй*. Экзамены впервые стали проходить в Китае в начале VII в., были отменены в 1905 г. Сочинение должно было состоять из восьми частей и предполагало рассуждение на темы канонических конфуцианских книг.

появилась смелость бороться за свободу в вопросах женитьбы. Прозаики оказывают преимущественное внимание скорбным чувствам, потакают желаниям читателей растрогаться при чтении» (цит. по: [4]).

Проза «уточек-неразлучниц и бабочек» получила отражение в творчестве Чжоу Шоуцзюаня (1895–1968), Сюй Чжэнья (1889–1937), Бао Тяньсяо (1876–1973), Чэнь Десяня (1879–?), Ли Ханьцю (1873–1923), Су Маньшу (1884–1918). Чжоу Шоуцзюань, Сюй Чжэнья, Бао Тяньсяо, так же как и У Цзяньжэнь, были уроженцами южных провинций Китая и входили в литературное объединение Южное общество, созданное в 1909 г. Через год после его образования члены общества стали издавать одноименный журнал, состоящий из трех разделов: литературные записи, поэзия и тексты. Накануне Синьхайской революции общество насчитывало более двухсот членов, а вскоре после победы революции их число возросло до тысячи. Несмотря на то что одним из лозунгов общества была борьба за демократические принципы, именно его члены стали известными авторами жанра «прозы, описывающей чувства».

Проза «уточек-неразлучниц и бабочек» первых лет Республики прежде всего связана с именем Чэнь Десяня. Он родился в Ханчжоу, с детства приобщился к чтению. В самом конце правления маньчжурской династии сдал экзамены на получение чиновничьей должности, затем служил помощником-консультантом в тюрьме, занимал важный пост в одном из приморских уездов в провинции Чжэцзян. После Синьхайской революции попробовал заняться коммерцией: хотел производить зубной порошок из рыбных костей, но не получил разрешения, так как на китайском рынке продавали подобный порошок, произведенный в Японии. Он подал в отставку, уехал в Шанхай и поступил на работу в газету «Шэньбао» в раздел «Свободная беседа», затем в газету «Суббота». В восемнадцать лет под влиянием романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» написал свое первое сочинение — роман «Слезы» (1907), описывающий чувства героини и конфликты в традиционной китайской семье [17]. Роман понравился читателям «Шэньбао». Воодушевленный успехом, Чэнь Десянь в журнале «Суббота» напечатал свой следующий роман «Смутные подозрения в море зла». За короткий период с 1911 по 1915 гг. из-под его пера вышло около десяти романов, в том числе «Сад цветов», «Аромат куркумы», «Новые слезы». В романах, написанных на *вэньяне* с большим включением разговорного

языка *байхуа*, герои — талантливые юноши и героини-красавицы — страдали от неразделенной любви, цитировали классические стихотворения, на берегу озера в тени ив говорили о красоте пейзажа и в конце повествования благополучно женились, т. е. действовали по законам литературы об «уточках-неразлучницах». После 1915 г., когда положение Чэнь Десяня укрепились материально, он вновь обратился к своей мечте продавать зубной порошок и отказался от литературной работы.

Еще одной заметной фигурой среди авторов прозаического жанра «уточек-неразлучниц» стал Чжоу Шоуцзюань. Детские годы будущего писателя прошли в Шанхае — городе, где с начала XX в. шла активная культурная жизнь Китая. В Шанхае издавалось несколько десятков журналов и газет с литературными приложениями. В 1911 г. шестнадцатилетний Чжоу Шоуцзюань в журнале «Прибой Чжэцзяна» прочитал рассказ о несчастной любви французского генерала и на основе этого сюжета написал пьесу из пяти актов «Цветы любви», которая вскоре была опубликована в журнале «Ежемесячник прозы» [14, с. 814]. В этом же году в журнале «Фунюй шибао» он опубликовал свое первое сочинение в прозе — «Сад опавших цветов», которое позднее литературоведы отнесли к поджанру «скорбной прозы» (*айцин сяошо*), а затем признали его лучшим из образцов «прозы об уточках-неразлучницах и бабочках». Этот рассказ во многом автобиографичен: он создан под впечатлением несчастной любви, которую пережил юноша. Так же как и автор рассказа, его герой познакомился со студенткой, между молодыми людьми завязалась переписка, переросшая в глубокие чувства. Но девушка еще в детстве была просватана в богатую семью, поэтому Чжоу, обратившийся к родителям девушки с предложением о браке с их дочерью, получил отказ [10]. Трагическая любовь оказала влияние на все последующие сочинения Чжоу. Рассказ, так же как и все прозаические произведения Чжоу Шоуцзюаня до 1919 г., был написан на *вэньяне*, несмотря на то что среди молодых китайских литераторов уже шла дискуссия о необходимости замены классического *вэньяня* на разговорный *байхуа*.

Прозе Чжоу Шоуцзюаня присущ недостаток, общий для всех сочинений жанра «уточек-неразлучниц и бабочек»: почти не затрагиваются социальные проблемы, персонажи схематичны, авторам не хватает живости в их описании; тем не менее сочинения Чжоу Шоуцзюаня отличает индивидуальность, проявляющаяся в первую очередь в неповторимом стиле. В своих

сочинениях Чжоу Шоуцзюань не отказывается от традиций, присущих литературе феодального Китая. По сюжету герой незадолго до своей смерти уговаривает жену после соблюдения траура выйти замуж. Жена возражает ему: «Продолжать жизнь в семье другого, лучше уж смерть!» (цит. по: [10]), демонстрируя соблюдение одной из главных заповедей конфуцианства — верность супругу после его смерти.

Понимая, что невозможно прожить только литературным трудом, Чжоу Шоуцзюань обратился к издательской работе. В 1914 г. он вместе с Ван Дунгэнем (1888–1951) начинает издавать журнал «Суббота», в котором публикует многие свои сочинения. Сюжеты для своих рассказов Чжоу Шоуцзюань черпал из различных источников, в том числе из фильмов. Кинематограф в Китае появился в 1896 г., и в 10-е гг. XX столетия стал достаточно популярным развлечением в Шанхае. Чжоу Шоуцзюань признавался, что иногда сюжеты рассказов придумывал после просмотра фильмов, любителем которых оставался всю жизнь [11, с. 20].

Творчество Чжоу Шоуцзюаня оказало влияние еще на одного молодого литератора — Сюй Чжэнья, который через год после появления в печати «Сада опавших цветов» Чжоу Шоуцзюаня опубликовал свою первую повесть «Душа яшмовой груши» (1912), снискавшую большую популярность среди читателей, но только в наше время ставшую объектом внимания китайских исследователей литературы. Критики отмечают ее художественные достоинства, оригинальность формы, которой стали подражать последующие авторы этого жанра. Одна из положительных черт этой повести — в ней много описаний местных традиций. Язык повести — не просто *вэньянь*, а *пьяньвэнь* — сложный параллельный стиль, который привлекает автора благозвучием, некоторой пафосностью и глубоким подтекстом. Главный герой, Хэ Мэнся, — учитель; героиня, госпожа Ли, печальная красавица, — вдова, которая умеет писать изысканные стихи и тяжело вздыхать, глядя на луну. Учитель по ночам при свете лампы читает сочинения своих учеников, а героиня, вздыхая, любит его тенью в окне. Днем герои на глазах у окружающих ведут себя сдержанно, как того требует этикет, а вечерами втайне обмениваются письмами. Их страстная любовь, скрываемая от всех, напоминает отношения персонажей классической пьесы Ван Шифу (ок. 1250–1307) «Западный флигель», которые своим поведением бросили вызов феодальной морали.

Воспитанная в строгих конфуцианских правилах, запрещавших вдовам повторное замужество, госпожа Ли понимает, что ей суждено всю жизнь провести в одиночестве, но, чтобы не разрушать жизнь Хэ Мэнся, она знакомит его со своей золовкой, надеясь, что та завоюет сердце ее любимого. Однако Хэ Мэнся не изменяет своему любовному чувству; золовка, которой он понравился, впадает в уныние и от тоски умирает. В конце повествования героиня также умирает, герой уезжает в Японию, накануне Синьхайской революции возвращается в Китай и погибает в бою во время сражения в городе Учан [16].

Критик Чжоу Цзожэнь отнес эту повесть к жанру «уточек-неразлучниц и бабочек», что определило резко отрицательную оценку повести, низводило ее к «легкому» жанру. В 1918 г. в статье «Развитие японской прозы за тридцать лет» Чжоу Цзожэнь смягчил критическое отношение к повести, он отмечал: «Повесть “Душа яшмовой груши” относится к жанру “уточек-неразлучниц и бабочек”, в котором написаны новеллы Пу Сунлина, в ней все еще много подражательства старому языку» (цит. по: [1]).

Еще один автор этого жанра — Ли Ханьцю — стал жителем Шанхая только в 38 лет, уже будучи зрелым писателем. Биография Ли Ханьцю типична для многих литераторов-южан первой четверти XX в. Он родился в Янчжоу — городе, находящемся в 100 км на северо-запад от Нанкина, который в разные периоды истории страны считался южной столицей Китая. Ли Ханьцю в двадцать лет получил степень *сюэца* и стал зарабатывать на жизнь сначала репетиторством, а с 1910 г. — преподаванием в школе. В 1921 г. переехал в Шанхай, некоторое время был главным редактором журнала «Сяо шибао», сотрудничал и с журналом «Лес веселой жизни», обладал литературным талантом и отличался необыкновенной работоспособностью, пробовал себя в различных жанрах. За свою жизнь он написал 36 романов, 20 рассказов, 20 сочинений в жанре *бицзи* — записи на литературном языке. Его самое известное произведение — «Приливы в Гуанлине» — любовная история на фоне пейзажей Янчжоу⁴.

В романе события разворачиваются на протяжении почти сорока лет: начиная с китайско-французской войны 1884 г. до движения «4-го мая»

4 Гуанлин — древнее название Янчжоу, города, раскинувшегося на берегу Янцзы. Приливы на берегу Янцзы в этом месте пользовались известностью еще во времена глубокой древности.

1919 г. В центре повествования — традиционный для китайской любовной прозы конфликт главных героев — *сюцзя*⁵ Юй Лин, его кузины Шу И, жены героя Лю Ши и его любовницы Хун Чжу. В романе Ли Ханьцзю стремился показать отраженные в жизни одной семьи социальные процессы, происходившие в Китае в период после опиумных войн, когда в семьях все еще сохранялись феодальные отношения. Роман был написан за десять лет (с 1909 до 1919) и состоит из 100 глав. В нем описан расцвет и крах четырех семей — Юнь, У, Тянь и Лю; перемены, происходящие в жизни городов Янчжоу, Нанкина, Уханя, Шанхая; Синьхайская революция, провозглашение Юань Шикая императором, попытка реставрации монархии, движение за разговорный язык *байхуа*; отражено многообразие жизни различных социальных слоев в этот исторический отрезок [13]. Заслуга писателя в том, что он обращается к реалистической манере письма, роман представляет собой образец социально-любовной прозы. Ху Ши в статье «О строительстве литературной революции» писал: «Среди современной прозы роман “Приливы в Гуанлине” занимает высокое место» (цит. по: [9]). Критики подчеркивали важность романа для оценки процессов в обществе, происходивших во втором десятилетии XX в. Во многом эта оценка отражает субъективное мнение авторов, но в те годы было мало романов социальной направленности.

В «Приливах в Гуанлине» несколько сюжетных линий: романтическая любовь, приключения в рыцарском духе, конфликт интересов отдельных героев, выступающих против вековых семейных традиций. Герои романа — это типичные персонажи классической литературы: старшее поколение представлено чиновниками-конфуцианцами, героини, как правило, чувствительные девушки, а молодые люди, за редким исключением, строптивые сыновья, бездумно прожигающие жизнь. Изохрененная фабула повествования показывает мастерство Ли Ханьцзю, умение на протяжении всего действия удерживать внимание читателя. Бытовые подробности дают богатый материал для изучения жизни представителей разных слоев общества в переломный период в истории Китая.

Во второе десятилетие XX в. основная часть художественных произведений по-прежнему была написана на *вэньяне*. Однако в художествен-

5 *Сюцзяй* — первое ученое звание, присуждаемое после победы на экзаменах *кэцзюй* в уездном городе. Часто переводится как «студент». Экзамены *кэцзюй* проводились в феодальном Китае, были отменены в 1905 г.

ном изображении прослеживается новый подход, чувствуется желание китайских литераторов привнести в свои сочинения элементы романтизма, «отдельные черты которого заметны еще в древнем и средневековом китайском наследии» [7, с. 9]. К произведениям этого периода, в котором ярко проявляются черты романтизма, следует отнести повесть Су Маньшу (1884–1918) «Одинокий лебедь» (опубликована в 1912). Предки автора романа происходили из южной китайской провинции Гуандун, но отец Су Маньшу, переехавший в Иокогаму (Япония), где занимался чайной торговлей, взял в жены японку и появившегося на свет сына оставил в семье жены. В детстве мальчик испытал много горя и унижений, как в семье приемного отца-японца, так и вернувшись в 1895 г. в Китай: он был наполовину японцем, а в 1894 г. началась китайско-японская война. В пятнадцать лет Су Маньшу вернулся в Японию, поступил в университет, но, лишенный материальной поддержки родителей, не закончил образования, вынужден был уехать в Китай и искать работу в различных шанхайских книжных издательствах. Жизнь Су Маньшу была полна неординарных событий: увлечение западной классикой, революционными порывами, принятие буддийского обета. Свой богатый жизненный опыт Су Маньшу воплотил в повести «Одинокий лебедь», в главном герое которой, молодом японце Сабуро, читатель узнает многие черты самого писателя. В этом произведении впервые в китайской беллетристике проявились новые для нее особенности европейской романтической литературы. Во-первых, Су Маньшу отступает от традиционной для китайской прозы формы многоглавого обличительного романа, получившего распространение в конце XIX — начале XX вв. Если исходить из формальных критериев, предложенных В.И. Семановым, то это скорее повесть, состоящая из двадцати семи глав, но лишенная зачина и послесловия, характерных для традиционного романа. Большая часть повести отведена подробному описанию дум и переживаний героя. Главный герой по характеру, поведению, отношению с окружающими напоминает героев романтических произведений европейской литературы. Подобно им, он постоянно «предается печальным думам», глаза его часто орошаются слезами. В отличие от привычной читателям китайской «любовной прозы» начала века, где в роли главного героя всегда выступал «талантливый юноша», Сабуро — монах буддийского монастыря, отправляющийся на поиски своей матери.

В повести достаточно много прямых обращений героя, показывающих его чувства, например: «Мама, почему ты ни разу в жизни не позволила взглянуть на себя? Знаешь ли ты, что твой сын скитается по чужим краям, знаешь ли, как горька его участь?» [15, с. 13]. Лу Синь писал об отсутствии трагизма в китайской прозе, в повести Су Маньшу трагизм судьбы героя стал лейтмотивом повествования, он подчеркнут в ее финале, где говорится о безуспешности поисков матери героем. Повесть дает образец сочетания классической формы прозы-*сяошо* и западноевропейской новеллы. Повествование идет от первого лица, что не было свойственно классической литературе. В то же время повесть, созданная в 1912 г., когда развернулась дискуссия о переходе на разговорный язык, написана на классическом *вэньяне*. Продолжая традицию сочинений предшествующих авторов многоглавых романов, Су Маньшу делит повесть на главы, но по объему они гораздо меньше тех, что были в романах. В отличие от героев китайских классических любовных произведений (например, в романе Цао Сюэциня «Сон в красном тереме»), Сабуро более индивидуализирован, его внутренний мир обогащается способностью сопереживать, чутко откликаться на происходящее вокруг.

Отказ от привычной читателю формы многоглавого романа был новаторским шагом Су Маньшу и своеобразным предвидением перехода литераторов движения «4-го мая» 1919 г. к малой форме эпической прозы — рассказу. Новаторство Су Маньшу проявилось не только в новых формальных признаках его сочинения, но и в том, что, усложнив характер героев и сделав более динамичным повествование, он избежал недостатков, которые были присущи «прозе об уточках-мандаринках и бабочках», — излишней схематизации героев, примитивности фабулы и небрежности при написании своих сочинений.

Список литературы

Исследования

- 1 Ван Чжоуцзянь. Неверное толкование литературного направления «уточек-не-разлучниц и бабочек»: Бао Тяньсяо, Чжоу Шоуцзюань. URL: http://book.ifeng.com/a/20160609/19590_1.shtml (дата обращения: 09.11.2018). (на кит. яз.)
- 2 Ли Сюйюй. Бу ли бу ци юаньян мэнь: вэньсюэ нюйсин юй нюйсин вэньсюэ (Сон об уточках-неразлучницах. Женственность литературы и женская литература). Тайбэй: Изд-во Лижэнь шуцзюй, 2007. 274 с. (на кит. яз.)
- 3 Лу Синь. До появления гения. Лекция в обществе друзей средней школы при Пекинском педагогическом институте 17 января 1924 г. // Лу Синь. Собр. соч.: в 4 т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 2. С. 19–20.
- 4 Мао Це, Лин Ли. Минь чу яньцин сяошо дэ бэйцзюй иши (Описание трагедии в любовной прозе первых лет республики) // Ухань дасюэ бао. 2003. Т. 56, № 1. Январь. URL: <http://d.wanfangdata.com.cn/Periodical/whdxxb-rwxkx200301013> (дата обращения: 21.03.2019). (на кит. яз.)
- 5 Петров В.В. К вопросу о периодизации китайской литературы XIX — начала XX в. // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы докладов Одиннадцатой научной конференции. М.: Наука, 1974. С. 62–64.
- 6 Пэй Сяовэй. К вопросу об эволюции прозы нового времени // ([Сборник материалов по] изучению литературы Китая периода Новой истории). Пекин: Изд-во Лунчан иньшуан чан, 1986. С. 40–73.
- 7 Семанов В.И. Су Маньшу и его творчество // Су Маньшу. Одинокий лебедь. Повесть. Новеллы / пер. с кит. В. Семанова. М.: Худож. лит., 1971. С. 5–10.
- 8 Семанов В.И. Эволюция китайского романа. Конец XVIII — начало XX в. М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1970. 343 с.
- 9 Хуан Чэн. О Ли Ханьцю, которого вновь нашли («Мой взгляд на прозу») // Чжунго сяньдай вэньсюэ яньцзю цун кань. 2014. № 2. URL: <http://www.cnki.com.cn/Journal/F-F2-XWYC-2014-02.htm> (дата обращения: 25.03.2019). (на кит. яз.)
- 10 Чэнь Цзяньхуа. Психологическая проза Чжоу Соуцзюаня первых лет Республики // Сянь дай чжунвэнь сюэ кань. URL: <https://www.douban.com/group/topic/24095412/?type=like> (дата обращения: 25.03.2019). (на кит. яз.)
- 11 Шао Дун. Бумажный серебряный занавес: проза фильмов начала Республики // Тайбэй, 2017. 236 с. (на кит. яз.)

Источники

- 12 Большой словарь китайской литературы. Шанхай: Изд-во Шанхай цышу чубань-шэ, 1997. 2135 с.
- 13 Ли Ханьцю. Прибой в Гуанлине. Первый том. [Тайюань]: Изд-во Бэйцзю вэньи чубаньшэ, 1986. 641 с. (на кит. яз.)

- 14 Словарь новой китайской литературы / под ред. Фань Сюйланя. [Нанкин]: Изд-во Цзянсу вэньи чубаньшэ, 1993. 1470 с. (на кит. яз.)
- 15 *Су Маньшу*. Одинокий лебедь // *Су Маньшу*. Одинокий лебедь. Повесть. Новеллы / пер. с кит. В. Семанова. М.: Худож. лит., 1971. С. 12–85.
- 16 *Сюй Чжэнья*. Душа яшмовой груши. [Б.м.]: Изд-во Давэнь шуцзюй, 1912. 145 с. (на кит. яз.)
- 17 *Чэнь Десянь*. Слезы. Наньчан: Изд-во Байхуа чжоу вэньи чубаньшэ, 2011. 475 с. (на кит. яз.)

References

- 1 Van Chzhoutsian'. *Nevernoe tolkovanie literaturnogo napravleniia "utochek-nerazluchnits i babochek"*: Bao Tian'siao, Chzhou Shoutsziuan' [Misinterpretation of the Literary Trend of "Lovebirds and Butterflies": Bao Tianxiao, Zhou Shoujuan]. Available at: http://book.ifeng.com/a/20160609/19590_1.shtml (Accessed 27 August 2019). (In Chinese)
- 2 Li Siuiui. Bu li bu tsi iuan'ian men: ven'siue niuisin iui niuisin ven'siue (*Son ob utochkakh-nerazluchnitsakh. Zhenstvennost' literatury i zhenskaia literatura*) [*Dream about Lovebirds. Femininity of Literature and Women's Literature*]. Taipei, Lizhen' shutsziui Publ., 2007. 274 p. (In Chinese)
- 3 Lu Sin'. "Do poiavleniia geniia. Lektsiia v obshchestve družei srednei shkoly pri Pekinskom pedagogicheskom institute 17 ianvaria 1924 g." ["Before the Appearance of Genius. Lecture in the Society of Friends of High School at the Beijing Pedagogical Institute January 17, 1924"]. Lu Sin'. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Works: in 4 vols.], vol. 2. Moscow, Goslitizdat Publ., 1955, pp. 19–20. (In Russ.)
- 4 Mao Tse, and Lin Li. "Min' chu ian'tsin siaosho de beitsziui ishi (Description of Tragedy in the Love Prose of the First Years off the Republic)". *Ukhan' dasiue bao* [Wuhan Dasyue Bao], vol. 56, no. 1, January, 2003. Available at: <http://d.wanfangdata.com.cn/Periodical/whdxxb-rwx200301013> (Accessed 21 March 2019). (In Chinese)
- 5 Petrov, V.V. "K voprosu o periodizatsii kitaiskoi literatury XIX — nachala XX v. Teoreticheskie problemy izucheniia literatur Dal'nego Vostoka" ["On the Evolution of the Prose of Modern Times. To the Question of the Periodization of Chinese Literature of the 19th — Early 20th Centuries"]. *Tezisy dokladov Odinnadsatoi nauchnoi konferentsii* [Theoretical Problems of Studying the Literature of the Far East. Abstracts of the Eleventh Academic Conference]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 62–64. (In Russ.)
- 6 Pei Siaoiei. "K voprosu ob evoliutsii prozy novogo vremeni" ["On the Evolution of Fiction of Modern Times"]. (*Sbornik materialov po*) *izucheniui literatury Kitaia perioda Novoi istorii* [(Collection of Materials) on the Study of Chinese literature of the New History period]. Beijing, Lunchan in'shuan chan Publ., 1986, pp. 40–73. (In Chinese)
- 7 Semanov, V.I. "Su Man'shu i ego tvorchestvo" ["Su Manshu and His Work"]. *Su Man'shu. Odinokii lebed'. Povest'. Novelly. Perevod s kitaiskogo V. Semanova* [Lonely Swan. Story. Short stories. Translated from Chinese by V. Semanov]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1971, pp. 5–10. (In Russ.)
- 8 Semanov, V.I. *Evoliutsiia kitaiskogo romana. Konets XVIII — nachalo XX v.* [The Evolution of the Chinese Novel. The End of the 18th — Beginning of the 20th Century]. Moscow, Nauka; Glavnaia redaktsiia Vostochnoi literatury Publ., 1970. 343 p. (In Russ.)
- 9 Khuan Chen. "O Li Khan'tsiu, kotorogo vnov' nashli ('Moi vzgliad na prozu')" ["About Li Hanqiu, Who Was Discovered Again ('My Look at the Prose')"]. *Chzhungo sian'dai ven'siue ian'tsziu tsun kan'*. 2014, № 2 [Zhongguo xiandai wensue yanju tsun kan, no. 2, 2014] Available at: <http://www.cnki.com.cn/Journal/F-F2-XWYC-2014-02.htm> (Accessed 21 March 2019). (In Chinese)

- IO Chen' Tszian'khua. "Psikhologicheskaiia proza Chzhou Soutsziuania pervykh let Respubliki" ["Psychological Fiction of Zhou Soujuan of the First Years of the Republic"]. *Sian' dai chzhunven' siue kan'* [*Xian Dai Zhongwen Xue Kan*]. Available at: <https://www.douban.com/group/topic/24095412/?type=like> (Accessed 25 March 2019). (In Chinese)
- II Shao Dun. *Bumazhnyi serebrianyi zanaves: proza fil'mov nachala Respubliki* [*Paper Silver Curtain: Film Scripts of the Beginning of the Republic*]. Taipei, Izdatel'stvo Baikhua chzhou ven'i chuban'she 2017. 236 p. (In Chinese)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)51

ЭМБЛЕМАТИКА И ИСЦЕЛЕНИЕ ОТ МЕЛАНХОЛИИ В «АНАТОМИИ МЕЛАНХОЛИИ» Р. БЁРТОНА

© 2021 г. Д.А. Зеленин

*Высшая школа экономики,
Санкт-Петербург, Россия*

Дата поступления статьи: 26 ноября 2019 г.

Дата одобрения рецензентами: 01 ноября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-104-129>

Исследование выполнено при финансовой поддержке The Warburg Library Travel Grant Варбургского Института (Лондон)

Аннотация: Статья рассматривает функционирование эмблематического дискурса в «Анатомии Меланхолии» Р. Бёртона, предлагая расширительное рассмотрение эмблематики как организующего структуру и нарратив дискурса, предвосхищенного эмблематическим фронтисписом книги. В статье анализируется проблематика структуры книги в ее связи с жанровой неопределенностью текста. Дуализм единичного и универсального образует основу структуры анализируемого сочинения, на основе чего делается вывод об эмблематической и диалектической интенции «Анатомии Меланхолии». Анализ эмблематического фронтисписа обнаруживает ряд эмблематических структур и намеков, подчеркивающих антитезу «двойственности» и «единства», лежащую в основе ряда уровней книги. Анализ показывает преемственность книги традиции центонов и florilegia, лежащих в основе эмблематического метода. В результате утверждается, что инструментарий дискурсивной эмблемы помогает Бёртону закрепить за собой статус не просто анатома, но художественного мастера (artifex), это служит залогом избегания Меланхолии самому и помощи читателю в этом. В статье делается вывод, что эмблематический фронтиспис задает произведению диалектику «двойственности» и «единства» и решает ее, создавая механизм прочтения книги через сочленение слова и образа, т. е. как книгу эмблем: это должно предложить Бёртону и читателю средство избавления от меланхолии.

Ключевые слова: Роберт Бёртон, Анатомия Меланхолии, эмблема, дискурсивная эмблема, литература барокко, эмблематический фронтиспис.

Информация об авторе: Даниил Андреевич Зеленин — кандидат филологических наук, старший преподаватель, Высшая школа экономики (Санкт-Петербург), наб. канала Грибоедова, д. 123, 190121 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8268-0198>

E-mail: dzelenin@hse.ru

Для цитирования: Зеленин Д.А. Эмблематика и исцеление от меланхолии в «Анатомии меланхолии» Р. Бёртона // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 104–129. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-104-129>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

EMBLEMATICS AND A CURE FOR MELANCHOLY IN ROBERT BURTON'S *THE ANATOMY OF MELANCHOLY*

© 2021, Daniil A. Zelenin

*The Higher School of Economics,
St. Petersburg, Russia*

Received: November 26, 2019

Approved after reviewing: November 01, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Acknowledgements: This study was funded by the Warburg Library Travel Grant of The Warburg Institute (London).

Abstract: The article analyzes emblematic discourse in Robert Burton's *The Anatomy of Melancholy*, offering an extended view of the emblematics that organizes both the structure and the narrative of the book and is anticipated by the emblematic frontispiece. The article examines the book's intricate structure in its connection with the generic uncertainty of the text. The singular vs universal dualism forms the book's underpinning structure that implies emblematic and dialectic intentions of *The Anatomy of Melancholy*. The article further analyzes the emblematic frontispiece, revealing consistently explicated emblematic structures that emphasize the antithesis of "duplicity" vs "singularity" implicit in the book's multi-level structure. Analysis further demonstrates the book's continuity with cento- and florilegia traditions, also epitomized in the emblematic method. The essay argues that Burton was using discursive emblems and the emblematic discourse to establish his status as an *artifex*, which helps him avoid melancholy himself and encourage his reader to struggle with it. The article postulates that the emblematic frontispiece embodies the dialectic of "duplicity" and "singularity" and solves it by enabling the emblematic mechanism of reading of the book through the emblematic lenses, uniting the Word and the Image: it is what Burton eventually offers both himself and his reader to cure melancholy.

Keywords: Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, emblem, discursive emblem, baroque literature, emblematic frontispiece.

Information about the author: Daniil A. Zelenin, PhD in Philology, teacher, Higher School of Economics (St. Petersburg), Griboedova channel quay, 123, 190121 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8268-0198>

E-mail: dzelenin@hse.ru

For citation: Zelenin, D.A. "Emblematics and a Cure for Melancholy in Robert Burton's *The Anatomy of Melancholy*." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 104–129. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-104-129>

В настоящий момент едва ли можно говорить об исследованности произведения Роберта Бёртона «Анатомия Меланхолии» (далее также «АМ». — Д.З.) в отечественном литературоведении уже по причине отсутствия полного перевода текста: изданный А.Г. Ингером в 2005 г. объемный том составляет немногим более одной трети совокупного объема английского текста. Несмотря на всю зачаточность исследовательского интереса к данному произведению, для целей данной статьи мы взяли на себя труд по прочтению второго и третьего томов в оригинале, к которым будем обращаться только по необходимости.

В соответствии с масштабом исследуемого произведения, бёртоноведение на сегодняшний день изучило самый широкий спектр теоретико-литературных, исторических и медицинских проблем, поднимаемых в «Анатомии»: это и проблемы дефиниции жанра [10; 26; 27; 25], структуры [8; 5; 17; 11], риторических техник и авторских интенций [9; 20; 22; 26; 25], анализа фигуры автора и Демокрита Младшего [8; 22; 18; 20; 4], этики, психологии и медицины [4; 18; 23], теологии [25; 10; 18], социологии и политики [24; 10; 22], источниковедения и эрудированности [9; 10; 22; 25; 27; 23], а также астрологии [14; 25] и бёртоновского языка, стиля и его собственных переводов [23]. Во всем изобилии научной литературы и в рамках этого несводимого к тому или иному жанру¹ текста, «содержащего примеры многочис-

1 Работа Сары Уэллс [26] пытается решить жанровую проблему в духе противопоставления риторических и литературных жанров, попутно давая полезный критический обзор атрибуции жанра, который мы позволим себе привести далее в переводе: «Нортроп Фрай считает его Менипповой сатирой, Элеанор Викари характеризует его как проповедь, Даглас Тревор утверждал, что лучше рассматривать его как печатную книгу общих мест, а теоретик жанра Розали Коули заявила, что определение жанра совершенно изнурило ее. Ангус Гаулэнд

ленных художественных жанров, однако при этом остающегося *sui generis*» [8, с. 1] эмблематика еще никогда не становилась предметом специального исследовательского внимания², хотя ее имплицитное присутствие и актуализация являются важными риторическими, рецептивными и жанровыми проблемами данного текста. Именно эту лакуну и призвана восполнить данная статья.

Текст «АМ» настолько семантически плотный, сложный и репрезентативный в столь многих аспектах, в первую очередь в историко-культурном, что мы, нисколько не претендуя на полноту освещения целостной поэтологической проблематики текста, ограничимся демонстрацией комплексной структуры текста, анализом фронтисписа книги, эмблематического модуса текста, а также механизмов того, как эмблематический дискурс выстраивает риторическое и нарративное наполнение и сочленение текста.

Теоретико-методологическое обоснование эмблематического дискурса. Поверхностное впечатление, что «АМ» вобрала в себя множество различных жанров своего времени, кроме эмблематического, представляется несправедливым. Несмотря на отсутствие реальных эмблематических гравюр в книге, за исключением фронтисписа, «Анатомия» тем не менее видится организованной как комплексное произведение, предлагающее двухуровневый модус эксплицирования идеи, именуемый нами *эмблематическим дискурсом*: он предполагает, с одной стороны, визуализацию слова и возникновение ментального образа за счет авторитетных или уместных *exempla* или яркой *sententia*, а с другой стороны, к этому прилагается созда-

в работе «Риторическая структура и функция в «Анатомии Меланхолии»» (2001) утверждает, что «Анатомия» является эпидейктическим текстом, но в книге «Миры Ренессансной Меланхолии» (2006) он определяет жанр книги как центон (*cento*) — текст, составленный из лоскутов, из цитат иных работ. В недавней книге об «Анатомии» (Меланхолия, Медицина и Религия в Англии Раннего Нового Времени, 2010) Мэри Энн Ланд утверждает, что невозможно и бесполезно атрибутировать произведению тот или иной жанр» [26, с. 122–123]. Сама же Уэллс выражает несогласие с тезисом, что у текста нет жанра, говоря, что он «принимает участие во многих жанрах» [26, с. 130], что это «текст множества перехлестывающихся жанров, текст *о жанрах*» и называет сам жанр «кочующим» (*migratory*) из-за переменчивости текстовых характеристик [26, с. 126].

2 Все внимание к эмблематике преимущественно ограничивается характеристикой фронтисписа «Анатомии» как «эмблематического» [22, с. 7]. Единственными исключениями являются глава Хольтгена в монографии «Аспекты эмблемы» [15], разбирающая фронтиспис этой книги в числе иных похожих; и монография Викари [25] о границах знаний в «АМ», где эксплицитно эмблематическим мотивам и референциям текста уделяется 4 страницы.

ние совершенно новой семантической рамки, оригинального или неожиданного смысла привычных контекстов (концептизм). Простое присутствие эмблематики и эмблематических образов в художественных произведениях — это достаточно общее место в науке об эмблемах [6, с. 3], однако данная проблематика гораздо менее очевидна в отношении нехудожественных, философских, публицистических, научных и т. п. произведений эпохи барокко, где фикциональность сведена к минимуму. В связи с этим мы видим необходимость говорить уже не об эмблематической «образности» в силу работы с нехудожественным материалом и тем более не об «эмблеме» (как это делает Халтрин-Халтурина [3]) в силу работы не с книгами эмблем, где эмблема дана как чёткое структурное единство, но именно о «дискурсе», предполагающем единство расширенного смыслового поля и выполнение коммуникативной задачи создания для читателя отчетливого визуального образа или, если угодно, «ментальной эмблемы». Так, например, это нередко происходит в «Опытах» Монтеня, где при отсутствии иллюстраций автором используется нарочито экфрастический язык, к которому он добавляет сентенции типа *Amor ordinem nescit* (III.V) или *Unusquisque sua noverit ire via* (I.XXXIX) и т. д. Такая структурность дает основание анализировать эмблематику в ее имплицитной реализации в нехудожественных текстах эпохи барокко, и в частности в «Анатомии Меланхолии».

Однако свой анализ мы начнем с более эксплицитно эмблематического по семантике и прагматике фронтисписа: мы покажем, как он выстраивает диалектику «двойственности» и «единства» в тексте, проецируемую как на фигуру автора, так и читателя; ее разрешение в конечном итоге и будет являться для Бёртона исцелением от Меланхолии.

Структурная проблематика «Анатомии» как основание диалектической основы фронтисписа. У книги Бёртона всего два главных фокуса, они же и вынесены в заглавие, — это «Анатомия» и «Меланхолия». Анатомия как жанр приобрела большую популярность в раннее Новое время, и Бёртон очевидно опирался на самые известные образцы, главным образом на «*De humani corporis fabrica*» (О строении человеческого тела, 1543) А. Везалия, а также на многие другие образчики жанра³; важнее всего то, что Анато-

3 Коули указывает, что возрожденческие анатомии изобиловали остроумием, оскорблениями, насмешками над католичеством, антимониями, разговорами о бессмертии и о

мия — это прежде всего особая текстовая структурность, это осуществление дробления и дис-секции (т. е. буквально раздробления на «sections», как в тексте «АМ») при сохранении целостности организации всего корпуса, т. е. буквально «тела» текста, это постоянное нахождение баланса между нарастающей фрагментаризацией бесконечно и лабиринтообразно разветвляющихся частностей меланхолии, так называемых «казусов»⁴, и генерализацией, универсализацией или проекцией на целое единичных ее проявлений, это антагонизм универсальности и партикулярности, рассечения и сведения воедино, сцепляющий всю книжную структуру и выдающий в ней эмблематическую интенцию. Бёртон очевидно тщательно структурирует свою книгу, полагая, что ее детализированность должна помочь читателю лучше понять содержание «АМ» или, иначе говоря, что весь смысл книги выражен посредством структуры и для постижения частей необходимо познание целого [8, с. 2, с. 23] и наоборот: диалектика «чем больше знание частей, тем больше и знание целого» [11, с. 596]. Впрочем, структура «АМ» настолько комплексна, что даже намеренное авторское упрощение — синоптические таблицы, членение на части (partitions), разделы (sections), главы (members) и подразделы (subsections) — ничуть не облегчает её громоздкости, но скорее затемняет читательский тотализирующий «взгляд сверху».

Разрешению многочисленных структурных парадоксов и наведению порядка из кажущегося хаотическим смешения посвящена (не будет преувеличением сказать) «хрестоматийная» работа в бёртоноведении: «The Tangled Chain. The Structure of Disorder in the Anatomy of Melancholy», на-

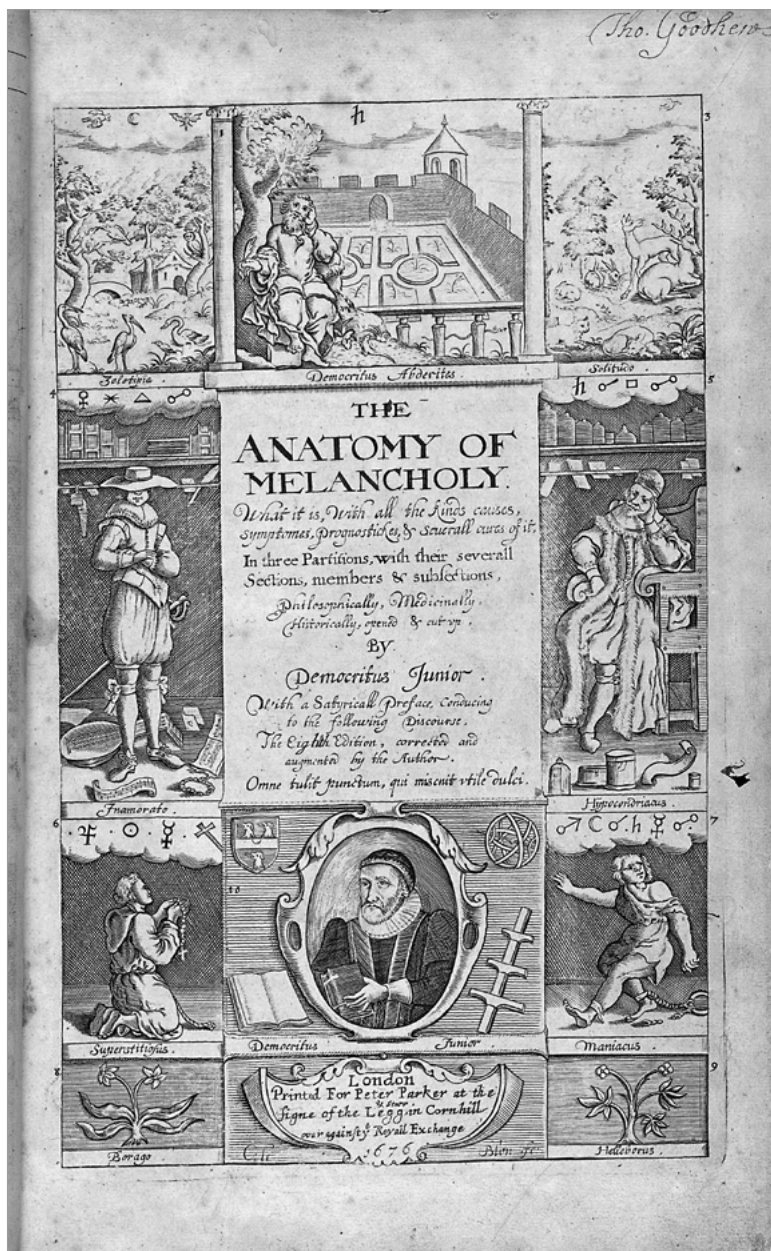
мире в целом [5, с. 431] — стиль Бёртона в этом смысле находится в абсолютной преемственности им.

4 Р. Коули проницательно отмечает принадлежность «АМ» казуистической традиции (a tremendous display of casuistry), указывая на двойственность или даже тройственность семантики латинского «casus»: 1) «случай» — это встроенность в традицию «exempla», приводимых как из жизни автора, так и из истории (яркий, показательный или нравоучительный случай); 2) казус в таксономическом смысле (частный случай), например, медицинский: человек, вообразивший себя стеклом или маслом; 3) кроме того, casus как «падение» — это грехопадение первого человека, в котором, по Бёртону, начало Меланхолии, неотъемлемой черты жизни падшего человека: «и первоначальной причиной всех этих человеческих бед, этой утраты или разрушения Божественного облика, причиной смерти и недугов, всех временных и вечных мук было прегрешение нашего прародителя Адама», «меланхолия присуща любому смертному» [28, с. 251, 268]. В итоге Коули приходит к важному выводу, что главный предмет Бёртона — не просто единичное заболевание, а «наиглавнейшее из всех заболеваний» («this most general of all diseases») и причина вообще всех бед этого мира [5, с. 433–434]. Подробнее о теме грехопадения в «АМ» также см.: [25, с. 94–108].

писанная Рут Фокс в 1976 г. Объявляя структуру «наиболее важной вещью, предстающей читателю в книге Бёртона» [8, с. 2], она весьма содержательно анализирует формальную структуру «АМ» и, используя метафору Э. Панофски, уподобляет книгу структуре «готического собора» [8, с. 27], логически строгого, дробящегося на бесконечные подразделения; собора, подлежащего нескончаемой реновации, когда в него привносятся доработки и модификации, не меняющие при этом смысла всего строения. Обосновывая, что «книга не просто лабиринт, но постоянно творимая вещь» и что «Бёртон создал объект, который даже в состоянии завершенности никогда не будет завершен, это форма, работа над которой всегда будет возможна» [8, с. 256], Р. Фокс утверждает, что глобальная структура книги раскрыта в бесконечность, так как анатомирование меланхолии есть диссекция одновременно и всего человечества, главным гумором которого и является данный недуг [8, с. 235].

Ограничивая рамки произведения границами познаваемой вселенной, «Анатомия» ставит перед читателем и эпистемологическую проблему: рассечение тела есть в то же время «расфигурирование тела / корпуса знаний» (*disfiguring body of knowledge* [11]), когда в результате диссекции обретается самопознание, и человеческое тело уподобляется универсуму или книге, которая в поэтике барокко и парадигме раннего Нового времени необходимо воспринимается как метафора целой вселенной: Дж. Мори даже утверждает, что «универсальность <...> представляется на самом деле главной целью риторической стратегии Бёртона» [20, с. 396]. Поэтому, подражая устройству вселенной, «АМ» не перестает имитировать и устройство нашего ор-

5 Об этом см., к примеру, полезную отсылку к книге «*Microcosmographia*» (1615) Хелькин Крукса (Helkiah Crooke) в статье [11, с. 608]: «...для Крукса рассечение тела раскрывает вселенную, являя сходства со звездами и ангелами и всё ниже по целой цепи бытия до растений и камней. Рассечение тела раскрывает и политическую плоскость (*body politic*), обучая взаимоотношениям между главными и низменными частями, дабы государи научились правлению, а крестьяне учились повиновению. Рассечение тела обнаруживает теологию, позволяя нам читать границу человеческого тела, "Книгу Бога", где мы видим великую власть творца. Рассечение тела открывает естественную и нравственную философию, обучая студента уникальной природной отделке в каждой части и раскрывая взаимные обязанности и функции каждой части, бесценные для понимания того, как править и управлять государством, городом, частным домом или семьей. И, наконец, рассечение тела открывает физику и хирургию, передавая историю и структуру частей, знание которых дает диагноз, прогноз и излечение заболевания». Как видно, процесс вскрытия тела для анатомиста подобен постижению всех наук мира, а в итоге и самого себя.



ганизма с такими же лабиринтообразными частями, главами, разделами и подразделами, только уже человеческих внутренностей, — в этой связи нередко отмечается бёртоновский каламбур слова «member», обозначающего как часть тела, так и часть книги (например: [27, с. 15]), — которыми посредством аналогии единый корпус текста членится *ad infinitum* точно так же, как медицинскими инструментами — тело. Что же даёт это проникновение в структуру бёртоновского текста? Главным образом оно обнаруживает диалектический и эпистемологический векторы текста, а также ориентированность на сложение единичного и универсального в общности заданной, заранее очерченной структуры, как это похожим образом происходит и в эмблематике⁶: опираясь на единичное, частное, конкретное, выраженное визуальным образом, барочная эмблема создает обобщённый или универсально приложимый вывод: стихотворную подпись нравоучительного характера.

Если вся структура «АМ» в наиболее общем виде — это пространное введение «Демокрит Младший читателю» и три огромных раздела книги, то структура книжной эмблемы потрясающе вариативна, впрочем, наиболее общепринятая и устойчивая модель — это *inscriptio-imago-subscriptio*, к которой часто добавляется пространственный текстовый комментарий [2, с. 25].

Исследовательница С. Ширилан проницательно отметила, что вставленное в предисловие «Письмо к Дамагету» псевдо-Гиппократ «предупреждает читателя, что, подобно неверно истолкованному философу⁷, и сама “Анатомия” является вовсе не тем, чем представляется на первый взгляд» [22, с. 23], из чего соблазнительно заключить, что в жанровой природе «АМ», помимо множества иных напластований, заложены и конкретные эмблематические структуры. Наиболее эксплицитно эмблематичным

6 Это хорошо отмечено у Коули [5, с. 456]: «...парадоксален и сам материал книги: очевидно будучи трактатом в рамках традиционной психологии и медицины, он прорывается через границы этой традиции, чтобы универсализировать для общего понимания и разумения (*insight*) то, что некогда было технической и строго медицинской проблемой». Утверждение Коули подчеркивает, что и для эмблематики, и для «АМ» важно оперировать универсализирующими смыслами, что одновременно восходит и к корневым принципам барочной эстетики.

7 «Гиппократ попрощался с философом, и, как только он пустился в обратный путь, его тотчас окружила толпа горожан, желавших узнать, какое впечатление произвел на него Демокрит. Он ответил им кратко, что, несмотря на присущее философу некоторое небрежение к своей одежде, телу и еде, мир не знал еще другого такого мудрого, ученого и честного человека, а посему они очень заблуждаются, объявляя его безумным» [28, с. 124–125].

элементом «АМ» является ее фронтиспис (imago в эмблематической терминологии), который, во-первых, имеет очень четкую десятичастную структуру, во-вторых, указывает читателю, что и сам текст «АМ» составлен как эмблема меланхолии: тело=книга ergo чтение=анатомирование. Наконец, и сам этот фронтиспис, хотя и «не содержит ни одной эмблемы в строгом смысле слова» [15, с. 112], тем не менее целиком считывается как эмблема, поскольку он имеет экфрастическую стихотворную подпись (subscriptio в эмблематической терминологии) (см. изображ. 1).

Как было замечено Р. Фокс, «его (фронтисписа. — Д.З.) пропорции отражают логические пропорции трактата: три горизонтальные разделения соответствуют четырем логическим уровням каждого главного деления — часть, глава, раздел, подраздел» [8, с. 34]; впрочем, ее анализ указывает на недостаточность логики соответствий в эмблемах (not quite logical associations of the emblem), как если бы на том же готическом соборе иконография десяти мудрых дев соответствовала бы не десяти неразумным девам, а пророкам и королям [8, с. 34]. Однако, на наш взгляд, эмблематическая логика организует фронтиспис по принципу метронома, что отчетливо видно из нумерации каждой клетки, которые, как путеводители, направляют читательский взор, — это распространенный типографский прием многих иезуитских книг духовных эмблем: 1) Демокрит из Абдер, 2) ревность / зависть (zelotypia), 3) одиночество, 4) влюбленный, 5) ипохондрик, 6) суевер, 7) безумец, 8) огуречник, 9) чемерица, 10) Демокрит Младший или сам Р. Бёртон. Фронтиспис задуман прочитываться как «шагающий» то влево, то вправо метрономом, начинающийся с верхней центральной фигуры и заканчивающийся нижней центральной фигурой. Левая и правая колонны образуют визуальную симметрию, в которой изображенные фигуры в целом расположены лицом друг к другу, и даже Демокрит Старший и Младший смотрят в противоположные стороны: еще более красноречивы растения в самом низу: два стебля, вырастающих из одного корня в две разные стороны, своим видом тоже подсказывают зрителю структуру книги, листа из двух страниц, что показывает *раскрытая* белая книга рядом с самим Бёртоном. Он единственный персонаж всего фронтисписа, находящийся в рамке⁸: держа свою гигантскую

8 По сути, его рамка двойная: рамка фронтисписа и рамка книги самого Бёртона, что показывает его двойную роль как автора и персонажа, субъекта и объекта своего труда: «...как и Демокрит, заточенный в своем саду, трудится, чтобы обнаружить место меланхолии

книгу *закрытой*, он тем самым указывает на столь важный для него двойной статус одновременного присутствия и отсутствия в «АМ», что он неоднократно подчеркивает: «*omne meum, nihil meum*» (это всё мое и не мое) [28, с. 87] или «так что возражай и выискивай недостатки сколько тебе вздумается, а мне щитом от всех нападков послужит Демокрит; он послужит врачующим лекарством; наноси удары когда и куда тебе угодно — *Democritus dixit*, сказано Демокритом, а *посему в ответе Демокрит*» [28, с. 232] (здесь и далее курсив мой. — Д.З.) — в своей книге Бёртон не упускает случая спрятаться под личиной своего фиктивного персонажа Демокрита Младшего, а также часто называет себя «петом» (никто), и сказанное собой — «*neminis nihil* (ничто, сказанное никем) [28, с. 233]⁹. Ассоциируя себя с Демокритом, Бёртон постоянно находится в состоянии раздвоенности: «*ipse mihi theatrum*» (сам себе театр) вдали мирских треволнений и забот...» — а чуть ниже он пишет, что и сам он пребывает в театре этого мира: «Простой зритель судеб и приключений других людей, я наблюдаю, как они играют свои роли и предстают передо мной в самом разнообразном облике, словно на подмостках обычного театра» [28, с. 77–78]: т. е. сам себе театр и зритель, эмблема и эмблематист. Бёртон точно так же пребывает в состоянии постоянной раздвоенности в своем тексте.

Образ книг. Как видно из фронтисписа, подлинного «лица»¹⁰ «Анатомии Меланхолии», образ книги является для него не менее ключевым и

посредством своего анатомирования, так и Демокрит Младший, запертый в своей библиотеке, относится к книгам так, точно они тоже оболочки (*carcasses*), содержащие топос (место) меланхолии» [11, р. 597].

9 Лежащий в основе фронтисписа принцип метронома раскрывается и в следующем фрагменте из Предисловия: «Так вот, если кто-либо вздумает счесть себя оскорбленным, пусть себе ярится, меня это нимало не заботит. Ведь я, читатель, ничем тебе не обязан и не жду от тебя никаких милостей; я независим и никого не боюсь.

Впрочем, нет, беру свои слова обратно; я больше не буду, я встревожен, я страшусь, сознаю свою вину и признаю, что совершил тягчайший проступок» [28, с. 233]. В первую очередь этот метроном является квалификацией меланхолии и по сути шизофрении или раздвоения автора на две личности, реальную и фикциональную.

10 Насколько нам известно, структура этого фронтисписа еще никогда не отождествлялась со структурой лица, хотя можно было бы пронаблюдать ряд по меньшей мере любопытных сходств в композиции человеческих персонажей: Демокрит «Старший» занимает место лба или головного мозга, мыслительного центра; фигуры Влюбленного и Иппохондрика проецируются на глаза (левый как бы нарочно закрыт, а правый смотрит устало), тогда как фигуры суеверного и безумного можно было отступая, впрочем, от геометрии лица, сопоставить с ушами (левое принимающее услышанное на веру, правое — подвергающее услышанное сомнению), а фигуру Демокрита Младшего отождествить с устами, речевым аппаратом, т. е. по сути самим «голосом» автора, именно поэтому и заключенным в рамку, напоминающую раскрытые губы.

центральным, чем сама иконология меланхолии: об этом же свидетельствует и фигура Демокрита с пером в руке, устремленным, казалось бы, в пустоту, однако чисто геометрически его перо проецируется прямо на пустые листы книги в клетке 10, т. е. книга на его коленях прямо отражает разворот книги рядом с Бёртоном. Образ этой белой или пустой книги показывает ряд вещей: 1) это та же самая книга, которая лежит на коленях Демокрита в 1 клетке; 2) она противопоставлена черной книге в руках у Бёртона¹¹ как «пустота» — «завершенности», так как это всего лишь потенциальная, еще не написанная книга о меланхолии, которую теоретически мог бы составить исторический Демокрит, в свою очередь геометрически тоже спроецированный на эту книгу, однако вместо него это сделал Бёртон; 3) книга — это форма вечного становления «Анатомии Меланхолии», о которой мы упоминали выше, — это «вечно обновляемая», ре-конструируемая конструкция в смысле структурности и дис-секции тела и знания; как известно, Бёртон вносил поправки и *addenda* в «АМ» до самой смерти; 4) наконец, это образ книги так называемых «голых эмблем», где визуальный образ заменен словесным, иногда экфрастическим описанием (кажущееся «голым» на деле обнажает смысл), т. е. это еще один прообраз книги Бёртона, где эмблематика существует точно так же непроявленно, как и текст в этой книге. Этот последний намек удобно раскрывает перспективу исследования эмблематики.

Следует отметить, что длинное заглавие в центре дает читателю еще один эмблематический «экивок», заканчиваясь цитатой из Горация: «*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*» (Всякого одобрения достоин тот, кто соединил полезное с приятным) — это ставшее общим местом в эпоху Возрождения совмещение неоднократно постулировалось авторами книг эмблем, желавших приятным изображением (*Imago*) доставить приятное, а текстом поучительного характера (*Verbum*) — полезное. Такая же эмблематическая интенция, как видно, и у Бёртона, желающего, чтобы читатель «*omne tulit punctum*». С. Ширилан также дает перевод «*gets the point*», т. е. улавливает смысл, кто ухватил точку, момент, понял интенцию, т. е. читал

11 К.Й. Хольтген высказал предположение, что эта книга в его руках является Библией, что являлось бы «подобающим атрибутом для англиканского священника» [15, с. 112], однако нам кажется более правдоподобным, что это сам его труд «Анатомия Меланхолии», а черный ее цвет логично соответствует переводу недуга как «*черная желчь*».

текст, как прочитывают книги эмблем, с его визуализирующей подоплекой. И как эмблема не может прочитываться отдельно без сопровождающего ее текста, так и фронтиспис «АМ» необходимо требует свой «argument», который мы возьмем в оригинале, так как из-за поэтического русского в нем содержится много смысловых искажений. Он открывается двустилием:

Ten distinct Squares here seen apart,
Are joined in one by Cutter's art.

Под кажущейся простотой этих строк содержится главный намек как на уже указанную диалектическую, «янусоподобную» (Holtgen) природу структуры текста и фигуры автора (seen apart -> joined by art), так и на отражение «тела текста» в рисунке: речь идет о том, что пронизательно отметила Р. Фокс: «Бёртон говорил не только об искусстве гравера, выполнившего титульную страницу, когда он писал строки, стоящие в начале этой главы. Ибо анатом — это тоже тот, кто вырезает (cutter), и искусство Анатомии Меланхолии — это искусство художника, соединяющего в одно рассечением на части» [8, с. 8], т. е. «вырезать» эмблематический фронтиспис на дереве или меди подобно вырезанию или анатомированию человека на бумаге, что тоже мыслится как искусство¹².

Девять следующих стихов — поскольку растения были объединены в один — превращают рисунки в набор эмблем, экфрастически их живописуя. Стих ко второй клетке сообщает: «Symbols are these; I say no more, / Conceive the rest by that's afore» (что мы бы перевели: «Сии суть символы; Я больше не скажу, / Ты остальное разумей по тем, что впереди»), а стих к 3 клетке содержит слова «mark well» (хорошо внимай), что настраивает читателя на вдумчивое восприятие всех соположенных образов и всего фронтисписа в целом¹³. Главная символическая природа всех этих изображений видится нам в противопоставлении образов левой колонны — правой: легко заметить, что клетки 2 и 3 противоположны как в первом слу-

¹² Добавим, что Artifex — это еще одна личина, помимо Демокрита Старшего, которую надевает Бёртон. Об этом можно судить из фрагмента описания 3 клетки: «Здесь всё начертано как будто впору, / А если нет, не мне пеняй — граверу» [28, с. 60].

¹³ «Миметический стиль Бёртона делает несходные объекты сходными, порой оформляя экстаические цепочки сходств. В то же время Бёртон тренирует ухо быть внимательным к бросающимся в глаза сходствам и различиям» [22, с. 25].

чае «двойственность»: ревность — зависть, предполагающая обязательное столкновение, что и показывают персонажи на эмблеме; и «единство» — в клетке 3: одиночество, «пустыня» и животные, не имеющие себе пары. Две эти части фронтисписа противопоставлены так же, как все персонажи слева астрологически подчинены Венере, а справа — Сатурну. В эту же модель противопоставления «двойственности» «единству» встроены и персонажи остальных клеток¹⁴ и даже дважды присутствующая на фронтисписе белая книга на коленях у Демокрита в клетках 1 и 10 противопоставлена одной черной книге в руках Бёртона.

Хотя исследование фронтисписа, его символики и текстологической трактовки должно быть продолжено и углублено, мы только скажем, что именно он и должен указывать читателю на эмблематическое прочтение «АМ», в котором «полюсы» Меланхолии, как бы не соприкасаясь, претворяются в символы, охватывающие все животное¹⁵, растительное и человеческое измерения, получая свое логическое развертывание (клетки 2–7) и необходимое лечение (8–9). Эмблематическим же смыслом наделено и

14 Несмотря на то что Меланхолический Влюбленный стоит одиноко, очевидно, что он подвержен любовному чувству, т. е. у него есть второй, есть объект желания. Суеверный клеткой ниже тоже имеет объект желания в Боге, кроме того, стихи подчеркивают гнетущую его раздвоенность: «tormented hope and fear betwixt» (и то живет надежда в нем, то страх). Персонажи правой части подчеркнута одиноки, сингулярны: Иппохондрик страдает изнутри, а его страдания «знает только Бог», Безумец прикован за одну ногу и парадоксальным образом он составляет одно с читателем (Twixt him and thee there's no difference), читатель должен всмотреться в него как в зеркало. Цветы не имеют ярко выраженного символизма, кроме своей широкой раскрытости слева и своей закрытости справа (что соответствует образам недугов над ними).

15 Интересная связка метода Бёртона с «эмблематическим мировоззрением» была указана С. Ширилан, цитирующей известную статью У. Эшворта: «Ассоциативные качества "Анатомии", которые я описываю, лучше всего локализируются в рамках естественной истории, жанра, который Уильям Эшворт удачно характеризует <...> как "эмблематическое" мировоззрение. В мире Геснера и Альдрованди объект можно познать изучением его взаимоотношений: "Вы должны знать его ассоциации — его сближения, сходства и симпатии с остальным тварным порядком <...>. Если вы ищете собрания правдивых утверждений о павлине... или место павлина в таксономической схеме, основанной на (чисто) физических характеристиках, тогда вы останетесь разочарованы... Но если вас интересует собранное в одном месте соположение сложной сети ассоциаций, связывающих павлина с историей, мифологией, этимологией, остальным животным царством, да и с целым космосом, тогда вы точно будете вознаграждены"» [22, с. 306]. Я предполагаю, что эта награда сродни тому, что предлагает Бёртон в своем расширении причин, видов и лекарств от Меланхолии. «"Анатомия Меланхолии" заимствует из естественной истории не только ее чувство удивления от мира космических сходств, но и ее фантазию и философию знания как переплетения кажущихся разрозненными вещей» [20, с. 21].

разделение фронтисписа книги на две части, так как они апофатически выражают и конечный смысл всей книги Бёртона, см. последние слова всей книги «*be not solitary, be not idle*», что придает всему фронтиспису анти-миметическое значение.

Считав намеки фронтисписа на эмблематическое чтение и на диалектичность фигуры автора в «АМ», следует обратиться к стиливому и жанровому наполнению его произведения, чтобы увидеть конкретные проявления эмблематического дискурса в самом тексте. Прерывистый, постоянно референциальный стиль и нарратив Бёртона нередко сопоставляют с «Опытами» Монтеня, авторитетное влияние которых бросается в глаза благодаря авторским отсылкам, идейным переключкам, напр. осознание «всеобщего невежества и неопределенности» [5, р. 458], а также эрудиции общих мест и композиционному дроблению текста¹⁶. В нашей попытке анализа Монтеневского эмблематического дискурса в статье «Мозаика из самого себя: эмблематический метод “Опытов” Мишеля де Монтеня» мы стремились показать двойную роль эмблематики как, во-первых, мозаичного инструмента, складывающего «лицо» Монтеня в самом его тексте, и, во-вторых, как сшивателя разных фрагментов текста или «рапсодии»¹⁷, в соответствии с древнегреческой этимологией слова. Эта же вторая функция «вписывает» как «Опыты» Монтеня, так и «Анатомию Меланхолии» Бёртона в возрожденческую традицию составления центонов, изначально поэтических компиляций из кратких строк разных авторов, но в «АМ» преимущественно прозаических и перемещенных в научно-публицистический или медицинский контекст. Словом «Cento» (центон) Бёртон несколько раз как бы походя называет весь свой труд в предисловии «Демокрит Младший — читателю»: «Мне остается лишь повторить в отношении себя слова Макробия *Omne meum, nihil meum, это всё мое и не мое*. Как домовитая хо-

16 О схождениях двух писателей пишут очень часто, см., например [7] и [12]; также см.: [8, с. 435–437] (где автор называет «Анатомию» жанром эссе, как и «Опыты»), [22, с. 41, 52; 25, с. 11, 47, 85]. О расхождениях см.: [10, с. 136–137, 299].

17 Та же самая рапсодическая интенция близка и Бёртону: «Что же касается других недостатков — употребления варваризмов, местных словечек, шероховатостей стиля, тавтологии, обезьянничания, сумбура обрывков, собранных воедино из нескольких навозных куч (a rhapsody of rags gathered together from several dunghills), испражнений разных сочинителей, вздора и глупостей, наваленных, как попало <...> то я все это признаю (хотя это с моей стороны частично одно притворство)» [28, с. 89].

зяйка из разных мотков шерсти вяжет какой-нибудь предмет одежды или пчела собирает воск и мед с разных цветов и делает из этого новую смесь, так и я Floriferis ut apes in saltibus omnia libant (наподобие пчел по лугам цветоносным, Всюду собирающих мед...) старательно собирал эту *компиляцию* (*Cento*) из разных авторов и при этом sine injuria без всякого для них вреда; я не погрешил ни против одного писателя и каждому воздал должное...» [28, с. 87–88].

Это одно из наиболее часто цитируемых, «методологических» мест у Бёртона раскрывает подоплеку компилятивного метода его работы, под которым мог бы подписаться всякий составитель книг эмблем: разрабатывая известные «места» (*loci*), он делает их своими, подобно (сенековский топос) пчелке, опыляющей цветы и творящей из них прекрасную пыльцу («*florilegium*», цветочное собрание, калька греч. «*anthologia*») своего исследования меланхолии. Избранный Бёртоном формат неизбежно создает множество жанровых импликаций, нередко сопоставляясь как с жанром «научного трактата», так и с «энциклопедией», «книгой общих мест» или с первым центоном — «Политикой» Юста Липсия [10; 22; 25; 26; 20]. Действительно, для поставленной Бёртоном масштабной анатомической задачи столь разномастный текст, цитирующий, по подсчетам ученых, более 1500 различных авторов, не имеет права быть монологичен, но должен вскрывать позицию самого Бёртона «чревоуещательно» [10, с. 20], через чужое слово, что опять-таки тесно сближает центонную и эмблематическую традиции, оперирующие арсеналом «готового слова», *exempla* и «общих мест», более или менее авторитетно подкрепляющих избранную линию авторской аргументации; но для Бёртона гораздо важнее преодолеть простую барочную компилятивность и сделать материал «своим», получить из него эту самую «пыльцу». Поэтому, мысля диалектически, Бёртон так восприимчив к цитируемым словам Макробия «*omne meum, nihil meum*», за что его и критиковали, говоря, что книга по медицине должна быть «научной» и серьезной, однако именно этими словами он заменил девиз Горация о «приятном и полезном» во всех изданиях после 1621 г. Итак, он пишет: «...содержание книги большей частью принадлежит им, и все-таки она моя; *apparet unde sumptum sit* (откуда я всё почерпнул, вполне очевидно) (и Сенека считал это достоинством), *aliud tamen quam unde sumptum sit apparet* (и тем не менее она отличается от источников новизной своего изложения); то, что челове-

ческий организм делает со съедаемой нами пищей, — поглощает, переваривает, усваивает ее — делал и я: *conquiere quod hausi* (усваивал то, что проглотил), распоряжался заимствованным. Я принудил чужие книги платить мне дань, дабы украсить эту мою макароническую мешанину, и только способ изложения принадлежит мне (*the method onely is myne owne*); я вынужден воспользоваться здесь словами Уэккера: *e Ter., nihil dictum quod non dictum prius, methodus sola artificem ostendit*, (из Теренция. — Д.З.), что бы мы ни сказали, всё это было уже сказано прежде, и только порядок изложения принадлежит нам и изобличает в нас ученого» [28, с. 88].

Это откровенное осознание Бёртона должно подчеркивать его статус ученого анатома: т. е. тело есть уже неоднократно раскладывавшаяся мертвая структура, о которой хотя и нельзя сказать ничего нового, но можно использовать только метод (*methodus sola*), который обнаружит в авторе не только ученого, но также мастера или художника (*artifex*). Превращение из ученого в этого *artifex* или *cutter* для Бёртона как раз и достигается за счет того, что мы обозначили в качестве «эмблематического дискурса» текста, когда художественное слово исполняется метафорической или аллегорической образности, напоминающей об иллюстрациях в книге эмблем. Это происходит, когда Бёртон, к примеру, пишет: «...я был вынужден произвести на свет эту беспорядочную глыбу, подобно медведице, рождающей своих детенышей, и не только не имел времени как следует вылизать ее, как она обычно делает это со своим потомством, пока её детеныши не примут надлежащий вид, но даже принужден был напечатать ее в таком виде, в каком она была первоначально написана *quicquid in bucca venit* (как взбрело мне в голову), без всяких приготовлений, экспромтом, как я обычно выполняю все другие работы» [28, с. 97]. Как пишет Викари, «любая избыточно визуальная метафора или любая метафора, граничащая по своей сложности с аллегорией, может предполагать эмблему. «Анатомия» богата на такие метафоры» [25, с. 173], и происходит это именно потому, что эмблема представляет для Бёртона значительно более гибкую референциальную форму, чем *exemplum*, как правило, толкуемый всего в одном семантическом ключе, тогда как эмблема необходимо вызывает в памяти символический образ — медведица с детенышем, — который книги эмблем могут толковать и как необходимость должного воспитания (Д. Лебей-Батильи, [34]) и как необходимость претерпевать жесткость во время обучения

(Г. де ля Перьер [33]) и как придание красоты телу (Л.В. Войттенс), и как постепенность обретения любви (Й.Ф.Л. Бей), и как «природа сильнее искусства» (Й. Камерарий [31]). Бёртон же использует этот эмблематический образ, расширительно толкуя его как тщательное редактирование текста, которым он якобы пренебрег. То же наблюдается, например, и в комментарии о горе и неудовлетворенности: «...подобно плющу, обвивающему дуб, эти несчастья опутывают нашу жизнь, и нет ничего нелепее и смехотворнее, нежели рассчитывать на то, что ваша жизнь будет непрерывной чередой счастья» [28, с. 270]: эмблематический обвинивший дуб плющ, толкуемый как «вредоносное совокупление» (Б. Ано, [29]), и как неблагодарность (Ж. Коррозе [32], Х. де Борха [30]), и как «нечестие, подчинившее праведного» (К. Параден [35]) и смертельно разрушающее его (Камерарий [31]) и т. д., разрабатывается у Бёртона как оковы несчастья, опутывающие ствол жизни со всех сторон.

Хорошее знакомство Бёртона с книгами эмблем вполне очевидно. Он «прекрасно начитан в этой области» (*well versed in this lore*) [25, с. 173] и было бы удивительно, если бы при всем изобилии цитируемых им авторов (1500+) эмблематисты оказались проигнорированы или не процитированы им. Патриция Викари является единственной исследовательницей, уделившей внимание вопросу его эмблематических источников, однако среди указанных ею источников мы подметили не только А. Альчиато, Д. Хейнсия, Й. Камерария, но и И. Надаля, Я. Буассарда и Н. Таурелла¹⁸. Однажды в своем тексте Бёртон комбинирует идущие друг за другом эмблемы СII и СIII из книги эмблем Андреа Альчиато: «*Quod supra nos nihil ad nos* (То, что над нами, не имеет к нам никакого касательства). И то же самое я могу сказать относительно составления гороскопов: что такое астрология, как не тщетные попытки узнать нашу участь, как те же пророчества: или вся магия, которая не что иное, как доставляющие тревогу заблуждения и губительная нелепость?» [28, с. 585]. Внимательно читая Альчиато, можно заметить, что Бёртон изменяет в заглавии эмблемы Альчиато «*quae*» на «*quod*», игнорируя, что речь шла о Прометее, проникнувшем в тайны божеств, и присовокупляет к этому тезис против астрологов из следующей эмблемы Альчиато,

¹⁸ Викари также небезосновательно включает в перечень и параэмблематических авторов, написавших труды об импрезах или иероглификах, поэтому мы упоминаем их только в сноске: Пьетро Валериано, К. Параден, Л. Контиле, П. Джовио и К. Камилли.

т. е. для понимающего весь контекст читателя должна в уме составиться совершенно новая конфигурация: образ терзаемого Прометея демонстрирует наказание желающих понять божественный мир при помощи астрологии. Кроме того, как подмечает в ряде комментариев сам А. Ингер, Бёртон достаточно вольно обращается с контекстами¹⁹, из которых он вынимает те или иные цитаты, и придает им новый смысл, — и это стратегия даже в большей степени эмблематическая, нежели центонная, так как происходит сознательная семантическая трансформация для «продвижения его нравственных и духовных целей» [10, с. 33], поскольку формат центона предполагает, что на любую поднимаемую тему неизбежно найдется иное ученое мнение, которое будет либо поддерживать, либо оттенять, а скорее всего противоречить тому, что уже было высказано Бёртоном [10, с. 135].

Внушительный репертуар эмблематических референций²⁰ Бёртона призван не только продемонстрировать энциклопедический размах его познаний, главным образом он выполняет принципиальную задачу Бёртона — стать создателем эмблем или, как он пишет, «*artificem ostendit*» (демонстрирует художника); это дает Бёртону наиболее подходящий инструмент «полировки» смыслов, это служит ему тем самым «резным инструментом», превращающим его в подлинного «гравера»-*вскрывателя* («*Cutter's art*») *смыслов* точно так же, как сложная и ветвистая композиционная структура «АМ» делает из него *вскрывателя тел*. Таким образом, эмблематический метод выводит Бёртона на метатекстовый уровень, помогая ему упорядочить бесконечный мир Меланхолии, что он несколько раз постулировал в I томе²¹; т. е. бёртоновский метод исходит из того, что чем больше смыслов

19 «Более того, бедняки отвратительны даже своим собратьям и ближайшим друзьям. “Бедного ненавидят все братья его” (Притч. 19: 7); omnes vicini oderunt, “бедный ненавидим бывает даже близкими своими” (Притч. 14: 20)» [28, с. 565], к чему А.Г. Ингер составляет следующее примечание: «Nogat. (Гораций. Сатиры, I, 1) однако у Горация в данном контексте смысл иной: родные и соседи ненавидят корыстного человека, который всем им предпочитает свое богатство» [там же].

20 Мы не будем анализировать их все в рамках данной статьи, но укажем на всё, что нам удалось обнаружить, томом и страницами Ингеровского (I том) и Кларендоновского (II, III) изданий Бёртона: (I: 437, 541, 571, 585; II: 16–17, 94, 105, 131, 147, 198; III: 192, 217–218, 221).

21 «Вавилонская башня не породила такого смешения языков, как хаос меланхолии такого разнообразия симптомов. Во всякой меланхолии существует *similitudo dissimilis* (сходство при всех различиях), это подобно сходству человеческих лиц при всех их различиях; и так же как в реке мы плаваем в одном и том же месте, но не в той же самой воде, и как один и тот же инструмент способен выполнить несколько различных заданий, так и одна и

он и его читатель сумеют, буквально «вырезав»²² из текста, организовать, «поглотить, переварить, усвоить» [28, с. 88], тем легче ими будет познано само «тело Меланхолии», в нарочитую запутанность которого вносится порядок, и, следовательно, тем легче произойдет и исцеление от неё. Начиная с работы М. Хёйсера «The Gilded Pill: A Study of the Reader-Writer Relationship in Robert Burton's Anatomy of Melancholy» (1987), тезис о том, что сам текст исцеляет своего читателя по ходу прочтения, стал в бёртоноведении общим местом [20; 10; 18; 27], а нам остается только немного расширить его.

Рецептивная проблема «Анатомии Меланхолии» и эмблематика. Невозможно проигнорировать то, с какой педантичной тщательностью Бёртон том за томом скрупулезно предлагает горы примеров и цитат, проясняющих различные аспекты Меланхолии и способы исцеления от нее; невозможно игнорировать его тезисы о том, что «я пишу о меланхолии, поскольку озабочен тем, чтобы самому ее избежать» [28, с. 81] и «в этом трактате я выставил себя напоказ (я вполне отдаю себе в этом отчет), вывернул себя наизнанку (have laid myself open) и не сомневаюсь, что буду осужден...» [28, с. 90], т. е. весь текст «АМ» устроен не как анатомия мертвого тела, но как терапия живого тела как автора, так и читателя («sanative labor compelled by inner need» [27, с. 18]). Поэтому «АМ» ставит перед читателем важную рецептивную проблему: проникая в Меланхолию и анатомируя, т. е. познавая ее, читатель должен точно так же диалектически ассоциировать и диссоциировать себя с автором, как и сам Бёртон занимает в тексте позицию идентификации себя с Демокритом Младшим, но вместе с тем разотождествления с ним («Democritus dixit»). В этом важном отношении «старшего» и «младшего» проецируется и манифестируется тот самый принцип метронома, на который эмблематически намекает визуальный маршрут фронтисписа: в самом начале книги, еще до встречи с текстом, он уже нарочито показывает, что читатель должен проделать настоящее путешествие через лабиринт меланхолии²³ от Демокрита Старшего — «Демокрит послужит мне врачу-

та же болезнь допускает разнообразие симптомов. Однако сколь бы ни были они разнообразны и замысловаты и сколь бы ни было трудно их разграничить, я всё же попытаюсь при такой огромной запутанности и неопределенности в какой-то мере упорядочить их, а посему перейду к частностям» [28, с. 630; также см. с. 645].

²² Греческая этимология слова «эмблема» — это «вставка», в том числе резная.

²³ В этом смысле крайне примечателен пейзаж лабиринта на 1 клетке фронтисписа.

ющим лекарством» — до Демокрита Младшего, т. е. Роберта Бёртона²⁴, на котором, согласно фронтиспису, этот незримый «метроном» в конечном итоге и вернется в свое прежнее центральное положение, а по сути из фиктивного станет реальным. Таким образом, эмблематический характер всего фронтисписа как раз и должен подвести читателя к разрешению диалектики «двойственности» и восстановлению «единства» природы человека и читателя как субъекта чтения. Это также считывается и в образе белой неоконченной книги, дважды присутствующей на фронтисписе: на коленях Демокрита и слева от Бёртона, которая этим искусством «вырезальщика»²⁵ эмблематически «пропечатывается» в одну целостную и завершенную книгу, черную книгу о «черной желчи», «Анатомию Меланхолии».

Эмблематический фронтиспис книги Бёртона лучше всего помогает высветить ее структуру, но не внешнюю, как синоптические таблицы, а внутреннюю: *Ten Squares here seen apart / Are joined in one by Cutter's art*, т. е. главной целью книги Бёртона является восстановление «разбитого» единства человеческой природы после грехопадения. Исцеление от Меланхолии таким образом эквивалентно у Бёртона обретению подлинной, очищенной природы. В рамках текста инструментом читательского исцеления должен служить эмблематический дискурс: являясь бимедиальной по существу, структура эмблемы прочно сочленяет образ и слово, рапсодически «сшивает» их, чтобы то, что «*seen apart*» или Образ, объединилось «*Cutter's art*», художественным Словом Бёртона.

24 Цвета их одежды также красноречивы: Демокрит облачен в белые одежды и держит белую книгу, а Бёртон — в черные, будто бы и сам исполненный этой «черной желчи», которую проанализировал в такой же черной книге.

25 *Cutter's art* можно воспринимать еще и через призму вырезания слов на пустом листе.

Список литературы

Исследования

- 1 Ингер А.Г. Summa Меланхолии // Бертон Р. Анатомия Меланхолии. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 15–37.
- 2 Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.
- 3 Халтрин-Халтурина Е.В. «Королева фей» Эдмунда Спенсера как «пространная аллегория»: от эмблем и кончетто — к символу // *Studia Litterarum*. 2016. Т. 1, № 3–4. С. 92–111. DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-92-111
- 4 Babb L. *Sanity in Bedlam: A Study of Robert Burton's Anatomy of Melancholy*. Michigan: Michigan State University Press, 1959. 114 p.
- 5 Colie R.L. *Burton's Anatomy of Melancholy and the Structure of Paradox* // *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966. P. 430–460.
- 6 Daly P.M. *Literature in the Light of the Emblem*. Toronto: University of Toronto Press, 1974. 260 p.
- 7 Dieckow F. John Florios englische bersetzung der Essais Montaignes und Lord Bacons, Ben Jonsons und Robert Burtons Verhaltnis zu Montaigne. Inaugural-Dissertation, Strassburg, 1903. P. 92–115.
- 8 Fox R.A. *The Tangled Chain. The Structure of Disorder in the Anatomy of Melancholy*. California: University of California Press, 1976. 282 p.
- 9 Gowland A. *Rhetorical Structure and Function in The Anatomy of Melancholy* // *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*. 2001. Vol. 19, issue 1. P. 1–48.
- 10 Gowland A. *The worlds of Renaissance Melancholy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 342 p.
- 11 Grant Williams R. *Disfiguring the Body of Knowledge: Anatomical Discourse and Robert Burton's «The Anatomy of Melancholy»* // *English Literary History*. 2001. Vol. 68, issue 3. P. 593–613.
- 12 Goyet F. A propos de 'Ces pastissages de lieux communs' (Le rôle des notes de lecture dans la genèse des Essais), parts 1 and 2, *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne* 5–6 (1986), pp. 11–26 and 7–8 (1987), pp. 9–30.
- 13 Heusser M. *The Gilded Pill: A Study of the Reader-Writer Relationship in Robert Burton's Anatomy of Melancholy*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1987. 206 p.
- 14 Holtgen K.J. *Die Astrologische Zeichen in Burtons Anatomy of Melancholy* // *Anglia. Zeitschrift für englische Philologie*. 1964. Vol. 82, issue 4. S. 485–498.
- 15 Holtgen K.J. *Emblematic title-pages and brasses* // *Holtgen K.J. Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context*. Kassel, Edition Reichenberger, 1986. P. 91–140.
- 16 Holtgen K.J. *Literary Art and Scientific Method in Robert Burton's Anatomy of Melancholy* // *Explorations in Renaissance Culture*. 1990. Vol. XVI. P. 1–36.

- 17 *Holtgen K.J.* Robert Burtons Anatomy of Melancholy: Struktur und Gattungsproblematik im Licht der Ramistischen Logik // *Anglia. Zeitschrift für englische Philologie.* 1976. Vol. 94, issue 3/4. P. 388–403.
- 18 *Lund M.A.* Melancholy, Medicine and Religion in Early Modern England: Reading The Anatomy of Melancholy. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 236 p.
- 19 *Miller J.* Plotting a Cure: The Reader in Robert Burton's Anatomy of Melancholy // *Prose Studies* 20, 1997. P. 42–71.
- 20 *Mori G.* Democritus Junior as Reader of Auctoritates: Robert Burton's Method and The Anatomy of Melancholy // *Journal of the History of Ideas.* 2016. Vol. 77, issue 3. P. 379–399.
- 21 *Ong W.* Commonplace rhapsody: Ravisius Textor, Zwinger and Shakespeare // *Classical influences on European Culture A.D. 1500–1700.* Cambridge: Cambridge University Press, 1976. P. 91–126.
- 22 *Shirilan S.* Robert Burton and the Transformative Powers of Melancholy. Farnham: Ashgate, 2015. 218 p.
- 23 *Simon J.R.* Robert Burton et l'Anatomie de la Mélancolie. Paris: Didier, 1964. 534 p.
- 24 *Strumia A.M.* Melancolia e Utopia nell'Anatomy of Melancholy di Robert Burton // *Il Pensiero Politico. Rivista di Storia delle Idee Politiche e Sociali.* 1985. Vol. XVIII, no. 3. P. 299–318.
- 25 *Vicari P.E.* The view from Minerva's Tower. Learning and Imagination in The Anatomy of Melancholy. Toronto: University of Toronto Press, 1989. 250 p.
- 26 *Wells S.* Genres as Species and Spaces: Literary and Rhetorical Genre in The Anatomy // *Philosophy & Rhetoric.* 2014. Vol. 47, issue 2. P. 113–136.
- 27 *Wong S.G.* Encyclopedism in «Anatomy of Melancholy» // *Renaissance and Reformation.* 1998. Vol. 22, issue 1. P. 5–22.

Источники

- 28 *Бёртон Р.* Анатомия Меланхолии. М.: Прогресс–Традиция, 2005. 832 с.
- 29 *Aneau B.* Picta poesis ut pictura poesis erit. Lyon: Apud Mathiam Bonhomme, 1552. 140 p.
- 30 *Borja J. de.* Empresas morales. Bruxelles: Por Francisco Foppens, 1680. 486 p.
- 31 *Camerarius L.* Joachimi Camerarii Symbolorum et emblematum centuriae tres. I. Ex herbis & stirpibus. II. Ex animalibus quadrupedibus. III. Ex volatilibus & insectis. Accessit noviter centuria. IV. Ex aquatilibus & reptilibus. Cum figuris aeneis. Leipzig: Typis Voegelinianis, 1605. 836 p.
- 32 *Corrozet G.* Hecatomgraphie. Paris: Denys Ianot, 1540. 60 leaves.
- 33 *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent emblems moraulx. Paris: Denys Ianot, 1544. 107 unnumbered leaves.
- 34 *Lebey de Batilly D.* Dionysii Lebei-Batillii regii mediomatricu praesidis Emblemata. Francofurti ad Moenu: De Bry, 1596. 156 p.
- 35 *Paradin C.* Devises heroiques, et emblemes. Paris: J. Millot, 1614. 348 p.

References

- 1 Inger, A.G. "Summa Melanholii" ["The Sum of Melancholy"]. Burton, R. *Anatomiia Melanholii* [*The Anatomy of Melancholy*]. Moscow, Progress-Tradiciia Publ., 2005, pp. 15–37. (In Russ.)
- 2 Makhov, A.E. *Emblematika: makrokosm* [*Emblematics: Macrocosm*]. Moscow, Intrada Publ., 2014. 600 p. (In Russ.)
- 3 Haltrin-Halturina, E.V. "‘Koroleva fei’ Edmunda Spensera kak ‘prostrannaia allegoriia’: ot emblem i konchetto — k simvolu" ["‘Edmund Spencer’s *Faerie Queen* as Extended Allegory: from the Emblems and Concettos to the Symbol"]. *Studia Litterarum*, vol. 1, no. 3–4, 2016, pp. 92–111. DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-92-111 (In Russ.)
- 4 Babb, Lawrence. *Sanity in Bedlam: A Study of Robert Burton’s Anatomy of Melancholy*. Michigan, Michigan State University Press, 1959. 114 p. (In English)
- 5 Colie, Rosalie Littell. "Burton’s Anatomy of Melancholy and the Structure of Paradox." *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966, pp. 430–460. (In English)
- 6 Daly, Peter. *Literature in the Light of the Emblem*. Toronto, University of Toronto Press, 1974. 260 p. (In English)
- 7 Dieckow, Fritz. *John Florios englische bersetzung der Essais Montaignes und Lord Bacons, Ben Jonsons und Robert Burtons Verhaltnis zu Montaigne*. Inaugural-Dissertation, Strassburg, 1903, pp. 92–115. (In English)
- 8 Fox, Ruth Amelia. *The Tangled Chain. The Structure of Disorder in the Anatomy of Melancholy*. California, University of California Press, 1976. 282 p. (In English)
- 9 Gowland, Angus. "Rhetorical Structure and Function in The Anatomy of Melancholy." *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 19, issue 1, 2001, pp. 1–48. (In English)
- 10 Gowland, Angus. *The worlds of Renaissance Melancholy*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006. 342 p. (In English)
- 11 Grant, Williams Robert. "Disfiguring the Body of Knowledge: Anatomical Discourse and Robert Burton’s ‘The Anatomy of Melancholy’." *English Literary History*, vol. 68, issue 3, 2001, pp. 593–613. (In English)
- 12 Goyet, Francis. "A propos de ‘Ces pastissages de lieux communs’ (Le rôle des notes de lecture dans la genèse des Essais)," parts 1 and 2, *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne* 5–6, 1986, pp. 11–26; and 7–8, 1987, pp. 9–30. (In French)
- 13 Heusser, Martin. *The Gilded Pill: A Study of the Reader-Writer Relationship in Robert Burton’s Anatomy of Melancholy*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1987. 206 p. (In English)
- 14 Holtgen, Karl Joseph. "Die Astrologische Zeichen in Burtons Anatomy of Melancholy." *Anglia. Zeitschrift für englische Philologie*, vol. 82, issue 4, 1964. S. 485–498. (In German)

- 15 Holtgen, Karl Joseph. "Emblematic Title-Pages and Brasses." *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context*. Kassel, Edition Reichenberger, 1986, pp. 91–140. (In English)
- 16 Holtgen, Karl Joseph. "Literary Art and Scientific Method in Robert Burton's *Anatomy of Melancholy*." *Explorations in Renaissance Culture*, vol. XVI, 1990, pp. 1–36. (In English)
- 17 Holtgen, Karl Joseph. "Robert Burtons *Anatomy of Melancholy*: Struktur und Gattungsproblematik im Licht der Ramistischen Logik." *Anglia. Zeitschrift für englische Philologie*, vol. 94, issue ¾, 1976. S. 388–403. (In German)
- 18 Lund, Mary Ann. *Melancholy, Medicine and Religion in Early Modern England: Reading The Anatomy of Melancholy*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010. 236 p. (In English)
- 19 Miller, John. "Plotting a Cure; The Reader in Robert Burton's *Anatomy of Melancholy*." *Prose Studies* 20, 1997, pp. 42–71. (In English)
- 20 Mori, Giuliano. "Democritus Junior as Reader of Auctoritates: Robert Burton's Method and The *Anatomy of Melancholy*." *Journal of the History of Ideas*, vol. 77, issue 3, 2016, pp. 379–399. (In English)
- 21 Ong, Walter. "Commonplace rhapsody: Ravisius Textor, Zwinger and Shakespeare." *Classical influences on European Culture A.D. 1500–1700*. Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 91–126. (In English)
- 22 Shirilan, Stephanie. *Robert Burton and the Transformative Powers of Melancholy*. Farnham, Ashgate, 2015. 218 p. (In English)
- 23 Simon, Jean Robert. *Robert Burton et l'Anatomie de la Mélancolie*. Paris, Didier, 1964. 534 p. (In French)
- 24 Strumia, Anna. "Melancolia e Utopia nell'Anatomy of Melancholy di Robert Burton". *Il Pensiero Politico. Rivista di Storia delle Idee Politiche e Sociali*, vol. XVIII, no. 3, 1985, pp. 299–318. (In Italian)
- 25 Vicari, Patricia Eleanor. *The View from Minerva's Tower. Learning and Imagination in The Anatomy of Melancholy*. University of Toronto Press, 1989. 250 p. (In English)
- 26 Wells, Sarah. "Genres as Species and Spaces: Literary and Rhetorical Genre in The *Anatomy*". *Philosophy & Rhetoric*, vol. 47, issue 2, 2014, pp. 113–136. (In English)
- 27 Wong, Samuel Glen. "Encyclopedism in 'Anatomy of Melancholy'." *Renaissance and Reformation*, vol. 22, issue 1, 1998, pp. 5–22. (In English)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.113.6.0 + 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 +
83.3(4Шве)

ЛИНИИ РЕЦЕПЦИИ «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ШВЕДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© 2021 г. К.Р. Андрейчук

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 01 февраля 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 16 июля 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-130-151>

Статья подготовлена по проекту РФФИ № 18-012-90044 Достоевский «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и проблема “подпольного человека” в культуре Европы и Америки конца XIX — начала XXI вв.»

Аннотация: «Записки из подполья» стали для Швеции актуальным текстом только во второй половине XX в. — в первую очередь из-за появления переводов и критики, но также и в связи со строительством «дома для народа», мысль о котором неизбежно возникает у шведа, читающего о Хрустальном дворце. Впрочем, не только социальные идеи привлекают шведских писателей в «Записках из подполья»: актуальны для них и проблемы замкнутости человека на самом себе, стремления и невозможности полюбить другого больше, чем самого себя, а также в целом видение мира глазами «парадоксалиста». Достоевский-философ, несомненно, проложил себе дорогу к сердцу шведского читателя (см. эссе и романы Ларса Юлленстена), но не остались незамеченными и другие «слои» «Записок из подполья»: как пример рецепции социальных тем «Записок из подполья» в шведской литературе в статье рассмотрены эссе и романы Свена Дельбланка и Ларса Алины, как пример освоения религиозных вопросов, поднятых в «Записках», — эссеистика Биргитты Тротциг, как пример рецепции поэтики — романы Ларса Алины. Представляется важным, что даже при отсылке к «Запискам из подполья» в социальных дебатах шведские писатели почти не теряют философский контекст, не сужают общечеловеческие вопросы о свободе и несвободе, равенстве и уникальности, доверии или недоверии разуму и прогрессу, накладывая их на шведскую реальность.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Записки из подполья», рецепция, шведская литература, Б. Тротциг, С. Дельбланк, Л. Алин, Л. Юлленстен, К. Бойе, Я. Сёдерберг.

Информация об авторе: Ксения Руслановна Андрейчук — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8906-9607>

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

Для цитирования: Андрейчук К.Р. Линии рецепции «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского в шведской литературе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 130–151. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-130-151>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

NOTES FROM THE UNDERGROUND: MAJOR TRENDS IN SWEDISH RECEPTION

© 2021. Kseniia R. Andreichuk

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: February 01, 2020

Approved after reviewing: July 16, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Foundation for Basic Research, grant no 18-012-90044 Dostoevsky “*Notes from Underground*” by F.M. Dostoevsky and the problem of the “underground man” in the culture of Europe and America of the late 19th – early 21st centuries.”

Abstract: *Notes from the Underground* has become a relevant text in Sweden only since the second half of the 20th century, primarily due to the emergence of translations and criticism, but also in connection with the construction of “the people’s home” (“folkhemmet”), which is what a Swedish person thinks about when reading about Crystal Palace. However, not only social ideas attract Swedish readers in *Notes from the Underground*; the problems of human isolation, desire, and inability to love another person more than oneself, as well as the worldview of a “paradoxalist” are also relevant to them. The multi-layered text of *Notes from the Underground* has not remained unnoticed either. The article examines several instances of the *Notes from the Underground* reception in Swedish literature, namely social and philosophical (Sven Delblanc, Lars Ahlin), socio-religious (Birgitta Trotzig), existentialist (Lars Gyllensten), and aesthetic (Lars Ahlin). It is worth mentioning that even when referring to Dostoevsky’s work in social debates, Swedish authors almost never ignore its philosophical context or reduce the universal human issues raised by the novel to the purely social issues projecting them on Swedish reality.

Keywords: Dostoevsky, *Notes from the Underground*, reception, Swedish literature, B. Trotzig, S. Delblanc, L. Ahlin, L. Gyllensten, K. Boye, H. Söderberg.

Information about the author: Kseniia R. Andreichuk, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8906-9607>

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

For citation: Andreichuk, K.R. “*Notes from the Underground*: Major Trends in Swedish Reception.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 130–151. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-130-151>

Интерес к творчеству Ф.М. Достоевского был в Швеции волнообразным: первая волна пришлась на 1880-е гг., когда были впервые переведены многие его важные романы: «Униженные и оскорблённые» — в 1881 г. [35], «Записки из мёртвого дома» — в 1883 г. [36], «Преступление и наказание» — в 1883–1884 гг. [37], «Бедные люди» — в 1885 г. [38], «Подросток» — в 1887 г. [39], «Игрок» — в 1888 г. [40], — а также появилась шведская критика, посвященная Ф.М. Достоевскому [20, s. 327]. В XX в. интерес к Достоевскому в Швеции возобновляется с новой силой: вторая волна в Швеции, как и во всей Западной Европе, пришлась на 1910-е гг. и достигла пика после окончания Первой мировой [21, s. 280], а о 1940-х гг. в Швеции критик Кнут Йенсен говорит как о времени культа «подпольного человека» как циника и пессимиста [18, s. 100]. Действительно, в 1940-е гг. в Швеции возникает течение так называемых фёртиуталистов, которые в противовес всему устоявшемуся: духовным ценностям, идеологическим, социальным и политическим системам — выдвигают позицию «безверия», требование трезвого сознания, непредубежденно анализирующего современность. Такая позиция обнаруживает явное родство с экзистенциализмом — и с Достоевским. На шведский язык «Записки из подполья» были впервые переведены лишь в 1948 г. [41]; второй перевод был сделан в 1985 г. [42], еще два — уже в XXI в. [43; 44]. До 1948 г. «Записки» теоретически могли читать на других языках, но документальных подтверждений тому не найдено: в шведских библиотеках, даже в старейшей и крупнейшей библиотеке Carolina Rediviva в Уппсале, нет ранних немецких и французских переводов «Записок из подполья».

О рецепции «Записок из подполья» в шведской литературе имеет смысл говорить на примере авторов, пик творчества которых пришелся

на 1980-е — время, когда работы Достоевского в целом стали доступнее на шведском языке, когда появилась критика не только крупнейших романов, но и других произведений Достоевского.

За пять лет до второго перевода, в 1980 г., вышла книга «История зарубежной литературы глазами шведских писателей» [15], в которой творчество Ф.М. Достоевского как предмет статьи выбрали два писателя: Свен Дельбланк и Биргитта Тротциг, причем всем прочим зарубежным литераторам посвящено лишь по одной статье. Оба автора обратили свое внимание на «Записки из подполья» (в статье Дельбланка есть целый раздел «Психология подпольного человека» [15, s. 259–260]).

**Восприятие поэтики «Записок из подполья» в Швеции:
парадоксализм «шамана и эпилептика» [17, s. 107]**

Свен Дельбланк (Sven Delblanc, 1931–1992) в статье о Достоевском предвзвешивает анализ «Записок из подполья» рассуждениями о способе изображения действительности у русского писателя. Дельбланк говорит, что западноевропейская публика была «шокирована», так как Достоевский не показывал реальность «правильно» — как Бальзак или Теккереи. Это неприятие поэтики Достоевского Дельбланк объясняет тем, что его произведения сравнивали не с реальностью, а с «литературными соглашениями» и «мёртвой литературой» [15, s. 257–258]. Дельбланк утверждает, что если в «старой» литературе действия героев определяются их греховностью или добродетелью или — в более секуляризованном виде — желаниями и страхами, то у Достоевского — «психолога-иррационалиста» — герои, в частности, Подпольный, — действуют непредсказуемо, исходя из «парадоксальной смеси стремлений к самоуничтожению и самосохранению» [15, s. 259] (здесь и далее перевод мой. — К.А.). Важнейшим открытием, сделанным Достоевским в «Записках из подполья», Дельбланк называет «волю к свободе, что также означает нежелание “называть”, навешивать психологические ярлыки, стремление действовать так, чтобы свести на нет прогнозы разума» [15, s. 259]. Как пишет Дельбланк по поводу «Записок из подполья», «мы всегда хотим продемонстрировать нашу непредсказуемость, даже если это противоречит нашей собственной выгоде» [15, s. 259]. Чтобы оценить правдивость высказывания Дельбланка, достаточно вспомнить рассуждения Подпольного, например, такие: «Свое собственное, вольное и свобод-

ное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту» [30, с. 113]. Дельбланк высказывается и о поэтике Достоевского: «Достоевский — великий рассказчик, который естественно перемещается между комическим и трагическим. Психолог-новатор, он создает ярких и запоминающихся персонажей. Однако главное — это, наверное, его уникальная способность изображать идеи. В эссе и трактатах идеи предстают безжизненными, а в романах Достоевского идеи становятся живыми телами, они начинают дышать. Многие художественные произведения могут быть пересказаны, но не может быть пересказано то чудо, когда Достоевский вдыхает в идеи жизнь, когда они становятся плотью и кровью» [15, с. 264].

Биргитта Тротциг (Birgitta Trotzig, 1929–2011) в своей статье о Достоевском в той же книге тоже пишет об особенностях поэтики Достоевского: «Мир романов Достоевского — полноценная модель мира. <...> Там есть гротеск и трагедия, народная песня и криминальная хроника, анекдот и мелодрама. Чтобы создать это впечатление целостного мира, полного изображения жизни, Достоевский изобрел новый тип романа, что заметил сначала Леонид Гроссман, а потом Бахтин» [15, с. 272]. Далее Биргитта Тротциг цитирует Леонида Гроссмана по книге М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» («Таков основной принцип его <Достоевского> романической композиции: подчинить полярно не совместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии — вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой — предполагающей единство и, во всяком случае, однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории Искусства...» (здесь цит.

по: [3, с. 174–175]). В списке литературы в конце статьи Тротциг приводит французские переводы книг Бахтина, Гроссмана и Шестова о Достоевском [15, s. 282; 9; 16; 14], что говорит о ее глубоком интересе к теме, а также о том, что к 1980 г. достоевистика Бахтина уже была известна заинтересованным шведским интеллектуалам (к шведской рецепции «Записок из подполья» через Бахтина и Гроссмана мы еще вернемся, когда будем говорить о Ларсе Алине). Объединение противоположностей в единое целое Тротциг иллюстрирует в числе прочего дополнением мужских персонажей женскими, отмечая, что противоположностью «подпольного человека», воплощением любви очень часто выступают у Достоевского женщины, именно они призваны спасти героев и от излишней рассудочности, и от жестокосердности и замкнутости на себе. Таковы Марья Тимофеевна, Соня Мармеладова, Кроткая. Первой в галерее этих женских персонажей выступает, конечно, Лиза как прообраз всех будущих спасительниц «подпольных» мужчин [15, s. 276–278].

Тротциг пишет, что искусство романа, описывающего жизнь в ее противоположностях целиком, объединяет Достоевского, Музиля, Джойса и Ларса Алину [15, s. 273], о котором речь пойдет далее.

Ларс Алин (Lars Ahlin, 1915–1997) в сборнике эссе подчеркивал, что еще с подросткового возраста неизменными оставались для него два литературных авторитета: Ибсен и Достоевский [8, s. 89]. Для Йоханнеса, главного героя полуавтобиографического романа Алина «Плод твоей жизни» (*Din livsfrukt*, 1987), Достоевский становится, как и для самого Алины, одним из главных впечатлений детства: начинается знакомство с Достоевским с открытки, оставленной другом, в которой было всего несколько слов: «Ты должен прочитать Достоевского! От романа замирает дыхание. Какие удивительные люди! Какие пророческие слова!» [32, s. 76]. Сначала Йоханнес обижается: и на краткость, отсутствие приветствия, и на предложение читать романы, когда ему, Йоханнесу, нравятся исключительно драмы, то, как короткие реплики ведут к неожиданному горю или полной страданий любви. Но потом Йоханнес замечает еще несколько мелко написанных слов: «Д. сказал, что “красота спасет мир”. Это пробудило в Йоханнесе любопытство, и, прочитав Достоевского, он нашел в нем то, что любил в драме. Он пишет: “Достоевского я счел равным Шекспиру. Я читал его не как романы, а как драмы. Повсюду переплетающиеся реплики, постоянно меняющиеся

действия, конфликты между полными страстей персонажами и столкновения идей, жестко изображенный окружающий мир, прощания навечно — роман строится на принципах драмы. Закрывая глаза, я слышал множество голосов. Я был напуган, избит, сломен, охвачен состраданием, невероятно страдал, плакал и смеялся. Я не смею анализировать глубину, с которой я столкнулся. <...> Редкая близость и большое расстояние между незначительным шведским читателем и великим русским писателем. Моим решением было: читать дальше, читать снова и снова; такие тексты крайне редки. Кровавые события и бесчеловечные правители этого века подтвердили то, что русский писатель предсказал в прошлом веке» [32, s. 90]. Сравнение романов Достоевского с драмами у Алины очень показательно: по этому поводу М. Бахтин спорит с Л. Гроссманом, который, как и Алин, понимает диалог у Достоевского как форму драматического, а всякую диалогизацию как непременно драматизацию. Бахтин возражает, что «реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многоплановым; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем единстве этого мира» [2, с. 23]. Опираясь и ссылаясь на Гроссмана и Бахтина, об объединении противоположностей у Достоевского писала Б. Тротциг [15, s. 273]. Алин устами Йоханнеса пишет об этом же без прямых отсылок к достоевистам: «В лесное уединение ворвалась суeta Невского проспекта, темная дыра подпольного человека <...>. Какой контраст между человеческой тьмой и летним светом! [32, s. 90] (эта цитата также говорит о понимании Алиной значения «Записок из подполья» в творчестве Достоевского: ведь именно из этого произведения взяты образы для иллюстрации «контрастов»). Таким образом, если Биргитта Тротциг в своем понимании поэтики Достоевского наследует М.М. Бахтину, то Ларсу Алину ближе та позиция, которой придерживался Л. Гроссман (нам не известно, читал ли Алин Гроссмана, но работы Бахтина и Гроссмана были доступны на французском и английском языках; так, например, книги 1970 г., на которые ссылается Б. Тротциг [9; 16], есть в наличии в нескольких шведских библиотеках).

Сходство поэтики Достоевского и Алины было сразу отмечено критиками [23, s. 264]. Позднее появились работы, анализирующие творчество Алины через призму идей Бахтина [24].

Если Свен Дельбланк лишь затрагивает тему парадоксального в «Записках из подполья», то Ларс Юлленстен (Lars Gyllensten, 1921–2006)

посвящает почти все свое эссе о Достоевском («Достоевский — рассказчик-реалист или религиозный заклинатель?» [17, s. 106–109]) объяснению различий между абсурдизмом и парадоксализмом, из чего следует, что Юлленстен рассматривает «Записки из подполья», роман о «парадоксалисте», как один из ключевых текстов для понимания творчества Достоевского.

Ларс Юлленстен много обращался к Достоевскому в публицистических работах, подчеркивая, что Достоевский — один из авторов, которых он перечитывает время от времени, чтобы иметь основу для собственного творчества [17, s. 106]. Юлленстен подчеркивает, что «романы идей» Достоевского — это, безусловно, одна из форм старой как мир художественной традиции: «аргументации образами»; вместе с тем Достоевский далек от всех европейских систем аргументации: «Как будто у Достоевского свои корни, а не классическое наследие аристотелевской логики. Возможно, это византийская традиция, где образы и очарование значат больше, чем четкие и ясные схемы. Возможно, это шаманизм древнерусского первобытного происхождения. Возможно, дело в эпилепсии — священной болезни, приступы которой бывают подобны молниеносному просветлению...» [17, s. 106–107]. Несмотря на фантастичность последних предположений, Юлленстен очень точно разграничивает абсурдизм и парадоксализм и доказывает, что «жизнь и человек у Достоевского не абсурдны — но парадоксальны» [17, s. 107]. Юлленстен пишет: «Метод Достоевского — не абсурдизм, хотя внешне он может напоминать Ионеско, Беккета, Аполлинера. Абсурд противопоставляет себя образцу и приобретает абсурдный характер благодаря этому контрасту с ожидаемым. Нечто классическое присутствует в качестве фона у абсурдистов, но не у Достоевского. <...> Жизнь и люди у Достоевского не абсурдны — они парадоксальны» [17, s. 107]. По Юлленстену, если абсурдное служит декором, то парадоксальное шокирует. Парадоксальное видение мира — это видение религиозное. Достоевский чрезвычайно религиозен, и его «аргументация образами» парадоксальна, не всегда понятна и совершенно нетривиальна, заключает Юлленстен [17, s. 109]. «Парадоксалистом» Подпольный называет себя только один раз, в конце «Записок» [30, с. 179], однако парадокс как неразрешимое противоречие постоянно присутствует в тексте — и в характере Подпольного, и в композиции, и в стиле. Таким образом, Юлленстен выбирает очень важную тему для эссе: основной конфликт в «Записках из

подполья» — произведении, содержащем в зародыше многие конфликты других романов Достоевского.

Как мы видим, в 1980–1990-х гг. творчество Достоевского зачастую воспринималось через призму работ Л. Гроссмана и М. Бахтина, а также Л. Шестова. Рассматриваемые авторы (С. Дельбланк, Б. Тротциг, Л. Алин, Л. Юлленстен) не только описывали поэтику Достоевского, но и брали ее элементы в собственное творчество. Это можно увидеть на примере образа города/дома/дворца, занимающего важное место и у Достоевского в «Записках из подполья», и у Дельбланка, Алина и Юлленстена.

**Рецепция социальных идей «Записок из подполья»:
«Хрустальный дворец» и шведский «дом для народа» —
от утопии до антиутопии**

Образ города/дома/дворца издавна используется в утопиях [19]. По меньшей мере на рубеже XVIII–XIX вв. формируется вполне определенный образ дома-дворца — фаланстера. В учении утопического социализма Шарля Фурье фаланстер является центром жизни фаланги — самодостаточной коммуны из 1600–1800 человек, трудящихся вместе для взаимной выгоды. Фурье подробно описывает устройство фаланстера, позволяющее обеспечить удобство жизни и автаркическую экономику фаланги. К фурьеризму восходит и «чугунно-хрустальное» здание социалистического общества из «Четвертого сна Веры Павловны» в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?», и (более опосредованно) шведская социальная демократия с идеей «дома для народа».

Один из вариантов утопического города/дома/дворца — прозрачный, в котором комплексное представление о будущем воплощается в архитектуре из стекла, символизирующего прозрачность, которая заявляется как основополагающая черта нового общества. Утопический стеклянный город часто появляется на страницах русских («Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в двадцать девятом веке» 1824 г. Фаддея Булгарина и «4338-й год. Петербургские письма» 1840 г. Владимира Одоевского) и западноевропейских писателей уже с начала XIX в. Наибольшее значение имела философия немецкого архитектора и писателя Пауля Шеербарта. Его книга «Архитектура из стекла» 1914 г. весьма скоро стала теоретическим манифестом молодых архитекторов, а также была высоко оценена фило-

софами и писателями, в частности, Вальтером Беньямином. По Беньямину, прозрачность должна стать важнее интимности и безопасности (подробнее об этом и стеклянном городе как утопии см.: [1]).

Архитекторы Хрустального дворца из чугуна и стекла, увиденного Достоевским на Всемирной выставке 1851 г. и послужившего прообразом «хрустального дворца» в «Записках из подполья», тоже воспринимали свое творение как воплощение утопических идей [1, с. 565–567]. Достоевский в «Записках из подполья» впервые придал образу стеклянного/хрустального дома/дворца/города антиутопический окрас в связи со сложным отношением к социализму вообще и совершенным неприятием его в трактовке Чернышевского.

Любопытно, что Достоевский «Записками из подполья» положил начало целой традиции антиутопий, которая опосредованно дошла до Швеции еще до первого перевода «Записок» на шведский: антиутопия «Каллокаин» Карин Бойе 1940 г. явно написана под влиянием романов «Мы» Замятина 1920 г. и «О дивный новый мир» Хаксли 1932 г. (по утверждению Дэвида МакДаффа, автора предисловия к английскому изданию и переводчика книги, К. Бойе читала обе эти книги [33, с. 9–10]), а о влиянии Достоевского на Хаксли подробно пишет Р.Р. Хуснулина [6, с. 104–114].

Что касается непосредственной рецепции, швед, читая о Хрустальном дворце в «Записках из подполья», неизбежно должен вспомнить о собственной стране и социал-демократическом «доме для народа» (швед. *folkhemmet*). Концепцию замены традиционного классового общества на «хороший дом для народа», в котором будет процветать равенство и взаимопонимание, предложил еще в 1928 г. П.А. Ханссон; в дальнейшем этот лозунг активно использовала социал-демократическая партия Швеции, с 1917 г. неизменно занимающая первое место на выборах. Активнее и успешнее всего лозунг использовался в 1930–1940-е гг. и с середины 1950-х по середину 1980-х, однако и в эти годы подвергался критике: в 1930–1940-х — в основном за предоставление «равенства» лишь немногочисленному среднему классу [4, с. 80–85], потом — за помехи частному предпринимательству, в том числе жилищному строительству [4, с. 336–338].

На отображение шведской политической действительности в литературе повлияли не только и не столько практические недоработки системы, сколько боязнь того, что со временем человек в «доме для народа» ока-

жется лишь винтиком государственной системы, что личная жизнь станет подконтрольной государству, что всё уникальное и индивидуальное будет пресекаться. Появляется большое число произведений разной степени политической ангажированности, авторы которых описывают общества, подобные идеальному «дому для народа», с большой долей скепсиса, иногда доходя до сатиры и антиутопии. Среди произведений, в той или иной степени критикующих «дом для народа», — «Электра. Женщина 2070 года» (*Elektra. Kvinna år 2070*, 1967) И. Лу-Юханссона (Ivar Lo-Johansson, 1901–1990), «Охота на свиней» (*Grisjakten*, 1968) П.К. Ёршильда (Per Christian Jersild, р. 1935), «Сад» (*Trädgården*, 1995) и «Братцы-сестрицы» (*Syskonen*, 1998) М. Флорина (Magnus Florin, р. 1955) и другие.

Как уже было сказано, образ города/дома/дворца издавна используется в литературе для изображения утопической модели общества. Ларс Алин, почитатель Достоевского в целом и «Записок из подполья» в частности, берет на вооружение нарратологическую технику изображения воображаемого мира через изображение города в большинстве своих романов [24, s. 110; 26]. По П.-О. Росваллю, шведские писатели XX в., в том числе Л. Алин, заимствовали эту технику у Достоевского из созданного им образа Петербурга (а также из бахтинского анализа особой роли образа города у Гоголя и Достоевского) [24, s. 110–111] (впрочем, образ Петербурга в «Преступлении и наказании» был замечен шведской литературой намного раньше: Я. Сёдерберг создает образ Стокгольма по образцу Петербурга Достоевского в романе «Доктор Глас» 1905 г., главный герой которого сам себя сравнивает с Раскольниковым; подробнее об этом см.: [5]). Во многих романах Л. Алины, например, в романе «Корица» (*Kanelbiten*, 1953) городское пространство карикатурно и игрушечно и противопоставлено «живой жизни» [24, s. 113] — той самой, о которой говорит Подпольный. Ларс Алин критикует общество, моделью которого становится «игрушечный город», за то, что оно, заставляя человека добиваться высокого социального статуса, лишает его естественного права — права на уникальность, которая, по Алину, является подлинным равенством. Об этом пишет и Л. Церн: «Для Алины модель равенства в обществе — это любовь, и если герои приходят к равенству — то только тогда, когда они перестают гнаться за общественным признанием» [29] и — опять об Алине, но как будто бы и о Достоевском — А. Бётиус: «...в любви (и в смерти) исчезает конфликт между представлени-

ем человека о самом себе и его представлением об окружающем мире» [12], т. е. между «я» и «другим». Сложно сказать, есть ли здесь непосредственная преемственность по отношению к «Запискам», но типологическое сходство очевидно: ведь именно вера в Христа и любовь к другому человеку (Лизе) могли бы, по Достоевскому, спасти рассказчика «Записок» одновременно и от «подполья» как замкнутости на себе, и от пошлого в своей математической правильности общества, которое у Алина предстает как «игрушечный город».

Главным в творчестве Достоевского Ларс Алин называл вопрос о ценности одного уникального человека [8, s. 89]. Тему равенства, полученного благодаря уникальности, равенства, которого человек может достичь лишь в любви, смерти и иногда работе (когда она выполняется самоотверженно, а не ради одобрения общества) [22, s. 146], Алин развивает в уже упомянутом в связи с рецепцией поэтики Достоевского романе «Плод твоей жизни» (*Din livsfrukt*, 1987). Рукопись главного героя Йоханнеса также является хроникой 1960-х гг. и так называемым «романом идей», в котором Ларс Алин хочет предложить новую демократию. Если нынешняя демократия исходит из идеи равенства, то будущая должна исходить из идеи уникальности каждого человека, неравнозначности, «неравенства» людей — и в то же время «генетической солидарности», говоря словами главного героя. Так Йоханнес (и его создатель Ларс Алин) отвергает «хрустальный дворец» нынешней цивилизации — шведский «дом для народа».

Образ города — утопического или антиутопического — появляется и в творчестве Свена Дельбланка, причем уже в первом его произведении — небольшом аллегорическом романе «Рак-отшельник» (*Eremitkräftan*, 1962). Следует сразу отметить, что для Дельбланка чрезвычайно важно все творчество Ф.М. Достоевского. Ларс Альбум в монографии о Дельбланке много внимания уделяет влиянию Достоевского, называя его «родственной душой» Дельбланка [7, s. 269–273]. Л. Альбум приводит также записку, которую послал ему сам Дельбланк во время работы Альбума над монографией: «Подсказка: “Записки из подполья” Достоевского — куплены в 1958 году, зачитаны до дыр» [7, s. 272].

В романе «Рак-отшельник» противопоставлены два города: год-тюрьма, где всё подчиняется строгому порядку, и «Белый город», где царит абсолютная свобода, бездумное отношение к жизни, без моральных

норм и без понятия долга, без чувств и привязанностей, где оголяются животные инстинкты людей. Город-тюрьма предстает воплощением идеи о государстве, построенном по проектам «идеального общества», «хрустального дворца», а «Белый город» — дельбланковской интерпретацией мира, в котором, словно по велению Подпольного, может быть воплощено «свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия» [30, с. 113]. Главный герой Аксель (имя отсылает читателя к трагедиям «Аксель и Вальборг» 1808 г. А.Г. Эшлеллера и «Аксель» 1890 г. О. де Вилье де Лиль-Адана) бежит сначала из города-тюрьмы в «Белый город», но потом возвращается обратно (минуя также идиллическую рыбацкую хижину) и целует там в уста Начальника — еще одна отсылка к Достоевскому, но уже к поэме о Великом инквизиторе (эту поэму в Скандинавии высоко оценили еще в 1880-е гг.: «Русские впечатления» Г. Брандеса содержат главу о Достоевском, а в ней — пересказ и анализ «Братьев Карамазовых», причем Брандес пишет, что ради одной только поэмы о Великом инквизиторе стоит перевести весь роман на датский [13, s. 452]). Сопоставление двух текстов Достоевского [30; 31] дает Дельбланку возможность показать неоднозначность выбора героя, сложный поиск баланса между социалистическим государством, заботящимся о человеке, но излишне его контролирующим, и государством либеральным.

Дельбланк выводит образ антиутопического города и в более позднем произведении — отчасти автобиографическом цикле из четырех романов «Река памяти» (*Åminne*, 1970), «Каменная птица» (*Stenfågel*, 1973), «Зимняя берлога» (*Vinteride*, 1974) и «Городские ворота» (*Stadsporten*, 1976) о несуществующем поселке Хедебю. Сам Дельбланк описывал цикл как «помесь Достоевского и немного кино» [7, s. 97, 291] (к слову, по циклу почти сразу был снят шведский телевизионный сериал «Жители Хедебю» — «Hedebyborna»). Влияние Достоевского на этот цикл очевидно уже по галерее персонажей: там есть и проститутка по имени Соня, и чудако-юродивый Тук-Харри, и нигилист Аксель Вебер.

В романе «Гомункулус» (*Homunculus*, 1965) Свен Дельбланк развивает социальную тему в более философском ключе: как не может жить в обществе Подпольный, эдакий писатель-гомункул, созданный Достоевским, так не может жить в современном мире и дельбланковский гомункулус, ко-

торого его создатель сделал добрым и чистым: уже во время экспериментов современный Франкенштейн и его творение становятся объектом охоты спецслужб разных стран. Для гомункулуса слишком суров и жесток мир его создателя, Себастьяна Вердена, *Sebastians verden*: фамилия Верден может быть воспринята как датское и норвежское слово «мир», *verden* (по-шведски *världen*). Любопытно, что игра слов Верден (фамилия) — *verden* («мир») была поддержана норвежским писателем, сценаристом и режиссером Кнут-ом Мёллер-Лиеном (Knut Møller-Lien) в книге (2005) и фильме (2010) *Sebastians Verden* — «Мир Себастьяна», где вновь появляется характерное для «Записок» Достоевского и «Гомункулуса» Дельбланка противостояние миру: «Я-то один, а они-то все». В образе «Гомункулуса» также очевидно влияние «Идиота», о котором Дельбланк писал: «Преступления и насилие, безудержные вспышки и дикие страсти занимают много места в романах Достоевского. В романе “Идиот” он создает позитивную альтернативу, картину нежности и доброты. <...> Образ сложный, со множеством нюансов, но кто еще может изобразить само добро, как не Достоевский?» [15, с. 261]. Дельбланк подчеркивает в князе Мышкине те же черты, которые он сам воплотил в образе Гомункулуса: положение на грани патологии и потеря инстинкта самосохранения как плата за возможность быть воплощением добра. Вслед за Достоевским Дельбланк в «Гомункулусе» задается вопросом о том, возможно ли добро без насилия, может ли в одном человеке объединиться жизненная сила Рогожина и доброта Мышкина. Этот вопрос намечен еще в «Записках из подполья»: ведь Подпольный тоже хотел бы быть добрым (например, по отношению к своим бывшим одноклассникам), но не может проявлять доброту, не унижаясь, не проявляя вместе с ней слабость, за которую потом себя клянет.

Один из персонажей «Гомункулуса» говорит Вердену, что в Швеции власть «выбрала себе по какой-то причине одеяние гуманизма и прогресса», которое издавна служит лицемерию [34, с. 67]. Его речь напоминает монолог Подпольного о прогрессе: «И что только смягчает в нас цивилизация?..» [30, с. 111–112]). Дельбланк видит в этом монологе «пророчество о Гитлере»: «То, что было бедой Гамлета, Достоевский связывает с современной цивилизацией. Эмоции теряют свою ценность, когда их анализирует рассудок. Мы хотим любить и ненавидеть спонтанно, без рефлексии и самоанализа. Достоевский предсказывает, что эта наша потребность будет эксплуатиро-

ваться политиками, которые бросят рассудок под ноги нам, чтобы мы его растоптали и руководствовались лишь чувствами и свободной волей. Если хотите, это пророчество о Гитлере» [15, с. 259–260]. В этой цитате видно, что Дельбланк хочет видеть у Достоевского и что он проповедует в собственном творчестве, а именно необходимость объединить чувства и рассудок (в таких персонажах, как Руэ, Елеазар, Гуннар Эммануэль, Дельбланк объединяет чувства и разум, неверие и скептицизм; гуманизм Дельбланка требует и объединения Акселя и Агнес — героев, переходящих из одного произведения в другое, первый из которых воплощает бунт и нигилистический скепсис, а вторая — душевную теплоту, доверчивость и жизнелюбие).

Философско-религиозный аспект проблемы прогресса интересует и Биргитту Тротциг (Birgitta Trotzig, 1929–2011). Писательница, сосредоточенная в основном на религиозной тематике, принявшая во взрослом возрасте католичество, постоянно ссылается на философию Достоевского — в основном, в связи с религиозными вопросами, но также и в связи с социальными. Для Б. Тротциг Швеция периода строительства «дома для народа» предстает «тихой заводью», которая, в отличие от «кипящей Европы», характеризуется, с одной стороны, безопасностью и социальной поддержкой, а с другой — «удушающей стерильностью» и «окаменением» [28, с. 14]. Б. Тротциг рассматривает «дом для народа» как прямое продолжение «тоталитарной теократии» (по выражению писательницы) династии Васа, правившей в Швеции в 1523–1654 гг. [27], все минусы «шведской модели» («стерильность» и «окаменение») писательница-католичка возводит к прежнему Швецией периоду Реформации [10].

Б. Тротциг (как и С. Дельбланк) избрала в качестве предмета эссе Достоевского, когда ее попросили написать главу о любимом нешведском писателе для «Истории зарубежной литературы глазами шведских писателей». В этом эссе под названием «Достоевский: портрет кумира» Б. Тротциг противопоставляет «обыкновенный христианский социализм» Достоевского до ссылки и его неистовую веру в Бога и людей после; в трактовке Тротциг все социальные идеи Достоевского неизбежно восходят к религиозным [15, с. 271]. Только истинная религиозность (противопоставляемая Биргиттой Тротциг «насажденному» лютеранству) может, по мнению писательницы, спасти как «подпольных», так и «окаменевшую» Швецию. Как уже было упомянуто, такой религиозностью, способностью спасти «подпольных»

людей наделены у Достоевского, по мысли Тротциг, женские персонажи [15, s. 276–278].

Модернистский роман Б. Тротциг «Дочь болотного короля» 1985 г. по мотивам одноименной религиозно-романтической сказки Андерсена начинается с рассказа о деревенской женщине, беременной от человека, сидящего в тюрьме, — большого и сильного, не умеющего управлять собой. Лишь потом мы узнаем, что это болотный король. Изначальная же схема персонажей очень похожа на то, как Биргитта Тротциг описывает сюжеты Достоевского в своих эссе: «У Достоевского есть базовая ситуация: против униженных и оскорбленных выступает подпольный человек, находящийся на психологической дистанции ко всему и ко всем и способный безжалостно играть с жизнью, эмоциями, душами, как будто обрывая крылья насекомому. Подпольный человек противопоставлен у Достоевского уличной девке; подвал мужчины находится в оппозиции по отношению к открытому женскому пространству: Ставрогин противопоставлен Марье Тимофеевне; кредитор — заглавной героине Кроткой, Раскольников — Соне» [15, s. 277]). И, конечно, Подпольный противопоставлен в этом смысле Лизе. В романе «Дочь болотного короля» в замкнутом пространстве — в тюрьме, потом в болоте — тоже находится мужчина, а женщина — в пространстве открытом, в деревне, даже на время выходит замуж за простого человека. И при этом она, как и героини Достоевского, страдает от связи со своим Подпольным, с болотным королем, который играет с ней и с ее чувствами, и пытается освободиться как от любовной зависимости, так и от собственной тяги к темному, иррациональному.

Особняком в рецепции «Записок из подполья» в Швеции стоит оригинальный литературный эксперимент — роман Ларса Юлленстена «Записки с чердака» (*Anteckningar från en vindskupa*, 1993). В этом романе, как и в «Записках из подполья», присутствуют две части, первую часть также предваряют слова о вымышленности, но возможности существования такого человека, вторую часть также завершает сообщение о том, что «записки» были продолжены, но продолжение не публикуется. Шведские критики отозвались о романе Юлленстена как о романе безжизненном и сухом, в отличие от «Записок из подполья» Достоевского. По мнению Биргит Мункхаммар, Нильса Шварца и Осы Бекман [11], персонажи Юлленстена — исключительно иллюстрации идей или жизненных стратегий, поэтому Юл-

ленстен не может затронуть сердце читателей, а «вечные вопросы» кажутся слишком высокопарными [25, s. 182]. Юлленстен, видимо, копирует черты «романа идей» Достоевского, при этом, возможно, намеренно несколько преувеличивая их.

«Записки с чердака» — это роман-пастиш, содержащий при этом совершенно серьезные размышления Юлленстена о человеческом одиночестве, отношениях личности и мира, сочувствии и любви. Если Подпольный все время повторяет: «Я — больной человек», то почти каждая подглавка в романе Юлленстена начинается со слов *Jag är mytoman*, т. е. «Я — мифический человек». При этом, если судить о сюжете с точки зрения здравого смысла, герой Юлленстена — психически больной человек. Но не следует ли вслед за Подпольным откинуть представления о здравом смысле и поверить словам «чердачного человека» о том, что он «мифический человек», живущий частично в стране теней? Тогда и только тогда его довольно несуразная жизнь обретает некий смысл (пусть и не здравый).

Любопытно, что вместе с глобальной отсылкой к «Запискам из подполья» роман Юлленстен содержит несколько крохотных, разбросанных по тексту отсылок к «Карлсону, который живет на крыше». На первых же страницах главный герой заявляет: *Jag är en man i mina sämsta år* — «Я мужчина в самом закате лет» (хотя по сюжету он еще вовсе не стар). Это и отсылка к знаменитой самопрезентации «мужчины в самом расцвете сил» Карлсона (*Jag är en man i mina bästa år*), и обыгрывание возрастной характеристики Подпольного («Мне теперь сорок лет, а ведь сорок лет — это вся жизнь; ведь это самая глубокая старость» [30, с. 100]). Позднее герой Юлленстена сообщает, что его отец любил повторять *Inget fjäsk* — «Никакой суеты», что легко соотносится с карлсоновским *Lugn, bara lugn* — «Спокойствие, только спокойствие». В «Записках из подполья» же герой, с одной стороны, стремится сохранять спокойствие, но с другой — ассоциирует спокойствие с «каменной стеной»: «Стена имеет для них <“людей, умеющих за себя отомстить и вообще за себя постоять”> что-то успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное, пожалуй, даже что-то мистическое...» [30, с. 103–104]; «Как будто такая каменная стена и вправду есть успокоение и вправду включает в себе хоть какое-нибудь слово на мир, единственно только потому, что она дважды два четыре. О нелепость нелепостей!» [30, с. 106]). Отношения «чердачного человека» с отцом — человеком ума практического,

несколько приземленного, — не складываются так же, как не складываются отношения Подпольного с обществом «людей умеющих <...> за себя посто-
ять», находящихся успокоение в «каменных стенах».

Отсылка к каким-либо другим авторам я в этом произведении не обнаружил. Почему же в романе о «чердачном человеке» сопоставляются Подпольный и Карлсон? Возможно, Карлсон появляется не только потому, что живет на крыше, т. е. почти на чердаке, но и потому, что персонажи Астрид Линдгрен — своего рода мерило нравственных ценностей для шведов. Герой, которого сравнили с Карлсоном, не может быть плохим человеком: таким образом автор показывает свое отношение к персонажу и вместе с тем восприятие персонажа «Записок из подполья».

В заключение следует сказать, что Достоевский стал для шведов такой же константой культуры, таким же мерилем ценностей, как и Астрид Линдгрен. «Записки из подполья» оказались для Швеции актуальным текстом только во второй половине XX в. — в первую очередь, конечно, из-за появления переводов и критики, но также и в связи со строительством «дома для народа», мысль о котором неизбежно возникает у шведа, читающего о Хрустальном дворце. Но, конечно, не только социальные идеи привлекают шведских писателей в «Записках из подполья»: актуальны для них и проблемы замкнутости человека на самом себе, стремления и невозможности полюбить другого больше, чем самого себя, а также в целом видение мира глазами «парадоксалиста». Представляется важным, что даже при отсылке к «Запискам из подполья» в социальных дебатах шведские писатели почти не теряют философский контекст, не сужают общечеловеческие вопросы о свободе и несвободе, равенстве и уникальности, доверии или недоверии разуму и прогрессу, накладывая их на шведскую реальность.

Список литературы

Исследования

- 1 д'Амелия А. Стекланный город в утопиях авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 565–580.
- 2 Бахтин М.М. Собр. соч. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. Т. 6: «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х — 1970-х гг. 800 с.
- 3 Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М.: Гос. академия худож. наук, 1925. 188 с.

- 4 Создавая социальную демократию: Сто лет социал-демократической партии Швеции / под ред. К. Мисгельда, К. Мулина и К. Омарка; пер. со шведского. М.: Весь Мир, 2001. 592 с.
- 5 Сухих О.С. Традиции Ф.М. Достоевского в романе Я. Сёдерберга «Доктор Глас» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 5-1. С. 270–275.
- 6 Хуснулина Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2005. 260 с.
- 7 Ahlbom L. Sven Delblanc. Stockholm: Natur och kultur, 1996. 304 s.
- 8 Ahlin L. Om Dostojevskij // Estetiska essayer. Variationer och konsekvens. Borås: Centraltryckeriet, 1994. S. 89–90.
- 9 Bakhtine M. La poétique de Dostoïevski. Trad. du russe par I. Kolitcheff; présentation de Julia Kristeva. Paris: Seuil, 1970. 346 p.
- 10 Bak K. Sverige, världen och det frånvarande Norden: Om kulturella rum hos Birgitta Trotzig // Rethinking Scandinavia. Vol. 2, Issue 1 (“Looking In, Watching Out”), July 2018. Available at: http://www.css.lu.se/fileadmin/user_upload/CSS/CSS_Quarterly/_2/RS_2_-_Krzysztof_Bak_-_Sverige_vaelrlden_och_det_fraanvarande_Norden.html (Accessed 27 April 2020).
- 11 Beckman Å. “En ny bok. Var börjar en annan människa?” Om och om igen återkommer Lars Gyllensten till vad det egentligen innebär att finnas till, Dagens Nyheter 21.8.1998.
- 12 Boëthius A. Ensamhet och gemenskap i Natt i marknadstältet // Synpunkter på Lars Ahlin. Stockholm: Aldus / Bonniers, 1971. S. 111–114.
- 13 Brandes G. Indtryk fra Rusland. Kjøbenhavn: Guldendalske boghandels Forlag (F. Hegel & Son), 1888. 506 s.
- 14 Chestov L. Sur la balance de Job. Paris: Flammarion, 1971. 368 p.
- 15 Författarnas litteraturhistoria. De utländska författarna 2. Red. Håkanson B., Ardelius L., Forssel L. Södertälje: Författarförlaget, 1980. 504 s.
- 16 Grossman L. Dostojevskij. Moscou: Edition du Progrès, 1970. 647 p.
- 17 Gyllensten L. Dostojevskij — realistisk berättare eller religiös besvärjare // Så var det sagt. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1992. S. 106–109.
- 18 Hedenius I., Jaensson K. En vän att tala med: [brevväxling mellan Ingemar Hedenius och Knut Jaensson]. Stockholm, Bromberg, 1986. 265 s.
- 19 Hirdman Y., Vale M. Utopia in the Home // International Journal of Political Economy. Vol. 22, No. 2, Utopia in the Home (Summer, 1992), pp. 5–99.
- 20 Levander H. Tre Ryssar. Gogol — Dostojevskij — Thejchov. Stockholm: Carlsson, 1988. 348 s.
- 21 Lundell T. Lars Ahlin. Boston: Twayne Publishers, 1977. 166 p.
- 22 Rossel S.H. A History of Scandinavian Literature, 1870–1980. Minneapolis MN, University of Minnesota: 1982. 504 p.
- 23 Rosvall P.Å. The town as a model in Lars Ahlin's Cinnamoncandy // The Explicator, 2016. Vol. 74, no 2, p. 110–113.

- 24 *Linnér S.* Pär Lagerkvists livstro. Stockholm: Bonniers, 1961. 317 s.
- 25 *Stenström T.* Den glömda Gyllensten. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag, 2018. 389 s.
- 26 *Torell Ö.* Den osynliga staden. En gestaltningsmodell hos Olof Högberg, Ludvig Nordström, Bertil Malmberg, Birger Sjödin, Karl Östman, Lars Ahlin och andra svenska författare fram till våra dagar. Umeå: Bokförlaget h:ström, Text & Kultur, 2008. 301 s.
- 27 *Trotzig B.* Det sekulariserade Sverige: det sakralas hemligheter // *Lycksalighetens halvö.* Den svenska välfärdsmodellen och Europa, Stockholm: Sekretariatet för framtidsstudier, FRN, 1987. S. 91–103.
- 28 *Trotzig B.* Medborgerligt att gå emot // *Moderna Tider*, 1998:5. S. 14.
- 29 *Zern L.* En sörja på gott och ont // *Stockholms Tidningen*. 27.02.1966.

Источники

- 30 *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 5: Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. С. 99–179.
- 31 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14: Братья Карамазовы. Книги I–X. 511 с.
- 32 *Ahlin L.* Din livsfrukt. Stockholm: Bonniers, 1987. 614 s.
- 33 *oye K.* Kallocain. Transl. and intr. David McDuff. London: Penguin Classics, 2019. 192 p.
- 34 *Delblanc S.* Homunculus: A Magic Tale. Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1969. 188 p.
- 35 *Dostojevskij F.M.* Kränkning och förödmjukelse. Övers. Olga Aspelin eller anonym. Helsingfors, G.W. Edlunds Förlag, 1881. 498 s.
- 36 *Dostoiewski F.M.* Anteckningar från det döda huset. Övers. Olga Aspelin. Helsingfors, 1883. 254 s.
- 37 *Dostojevskij F.M.* Raskolnikow. Övers. D.S. Hector. Uppsala: Universal-Bibliotekets förlagsexpedition, 1883–1884. 358 s.
- 38 *Dostojevskij F.M.* Fattige stackare. Övers. Birger Mörner. Upsala: Universalbibl:s förlagsexp, 1885. 189 s.
- 39 *Dostojevskij F.M.* Det unga Ryssland. Anonym övers. Stockholm: Suneson, 1887. 341 s.
- 40 *Dostojevskij F.* Spelaren: roman ur badlifvet. Anonym övers. Stockholm, 1888. 208 s.
- 41 *Dostojevskij F.* Anteckningar från ett källarhål. Övers. Cecilia Borelius (Rohnström). Stockholm: Tidens Förlag, 1948. 137 s.
- 42 *Dostojevskij F.* Anteckningar från källarhålet. Övers. Ulla Roseen. Stockholm: Atlantis, 1985. 147 s.
- 43 *Dostojevskij F.* En underjordisk dagbok. Övers. Barbara Lönnqvist. Stockholm: Lind & Co, 2010. 186 s.
- 44 *Dostojevskij F.* Anteckningar från underjorden. Övers. Bengt Samuelson. Stockholm: Bakhåll, 2017. 173 s.

References

- 1 d'Ameliia, Antonella. "Stekliannyi gorod v utopiiakh avangarda" ["Glass Town in Avant-garde Utopias"]. *Poeziia i zhivopis': Sbornik trudov pamiati N.I. Khardzhieva* [Poetry and Painting: Collection of Works in Memory of N.I. Khardzhiev]. Ed. M.B. Meilakh, and D.V. Sarab'ianov. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000, pp. 565–580. (In Russ.)
- 2 Bakhtin, Mikhail. *Sobranie sochinenii* [Collection of Works], vol. 6: "Problemy poetiki Dostoevskogo," 1963. Raboty 1960-kh–1970-kh gg. ["Problems of Dostoevsky's Poetics," 1963. In *Works of the 1960s–1970s*], Moscow, Russkie slovari Publ., Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002. 800 p. (In Russ.)
- 3 Grossman, Leonid. *Poetika Dostoevskogo* [Dostoevsky's Poetics]. Moscow, Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1925. 188 p. (In Russ.)
- 4 Misgel'd, K., and Mulin, K., and Omark, K., editors. *Sozdavaia sotsial'nuiu demokratiuu: Sto let sotsial-demokraticheskoi partii Shvetsii* [Creating Social Democracy. Hundred Years of the Social Democratic Party of Sweden]. Trans. from Swedish. Moscow, Ves' Mir Publ., 2001. 592 p. (In Russ.)
- 5 Sukhikh, Olga. "Traditsii F.M. Dostoevskogo v romane Ia. Sederberga 'Doktor Glas'." ["Dostoevsky's Traditions in H. Söderberg's Novel 'Doctor Glas'."]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, no. 5-1, 2012, pp. 270–275. (In Russ.)
- 6 Khusnulina, Razilya. *Angliiskii roman XX veka i nasledie F.M. Dostoevskogo* [20th Century English Novel and Dostoevsky's Heritage]. Kazan', Kazan' University Publ., 2005. 260 p. (In Russ.)
- 7 Ahlbom, Lars. *Sven Delblanc*. Stockholm, Natur och kultur, 1996. 304 p. (In Swedish)
- 8 Ahlin, Lars. "Om Dostojevskij." *Eстетiska essayer. Variationer och konsekvens*. Borås, Centraltryckeriet, 1994. S. 89–90. (In Swedish)
- 9 Bakhtin, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. du russe par I. Kolitcheff; présentation de Julia Kristeva. Paris, Seuil, 1970. 346 p. (In French)
- 10 Bak, Krzysztof. "Sverige, världen och det frånvarande Norden: Om kulturella rum hos Birgitta Trotzig." *Rethinking Scandinavia*. Vol. 2, Issue 1 ("Looking In, Watching Out"), July 2018. Available at: http://www.css.lu.se/fileadmin/user_upload/CSS/CSS_Quarterly/_2/RS_2_-_Krzysztof_Bak_-_Sverige_världen_och_det_fraanvarande_Norden.html (Accessed 27 April 2020). (In Swedish)
- 11 Beckman, Åsa. "En ny bok. Var börjar en annan människa?" Om och om igen återkommer Lars Gyllensten till vad det egentligen innebär att finnas till." *Dagens Nyheter* 21.8.1998. (In Swedish)
- 12 Boëthius, Anna. "Ensamhet och gemenskap i Natt i marknadstältet." *Synpunkter på Lars Ahlin*. Stockholm, Aldus / Bonniers, 1971. S. 111–114. (In Swedish)
- 13 Brandes, Georg. *Indtryk fra Rusland*. Kjøbenhavn, Guldendalske boghandels Forlag (F. Hegel & Son), 1888. 506 p. (In Danish)

- 14 Chestov, Leon. *Sur la balance de Job*. Paris, Flammarion, 1971. 368 p. (In French)
- 15 *Författarnas litteraturhistoria. De utländska författarna 2*. Red. Håkanson B., Ardelius L., Forssell L. Södertälje, Författarförlaget, 1980. 504 s. (In Swedish)
- 16 Grossman, Leonid. *Dostojevskij*. Moscou, Edition du Progrès, 1970. 647 p. (In French)
- 17 Gyllenstein, Lars. "Dostojevskij — realistisk berättare eller religiös besvärjare." *Så var det sagt*. Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1992, pp. 106–109. (In Swedish)
- 18 Hedenius, Ingemar; Jaensson, Knut. *En vän att tala med: [brevväxling mellan Ingemar Hedenius och Knut Jaensson]*. Stockholm, Bromberg, 1986. 265 p. (In Swedish)
- 19 Hirdman, Yvonne, and Vale, M. "Utopia in the Home." *International Journal of Political Economy*. Vol. 22, No. 2 (Summer, 1992), pp. 5–99. (In English)
- 20 Levander, Hans. *Tre Ryssar. Gogol — Dostojevskij — Thejchov*. Stockholm, Carlsson, 1988. 348 p. (In Swedish)
- 21 Linnér, Sven. *Pär Lagerkvists livstro*. Stockholm, Bonniers, 1961. 317 p. (In Swedish)
- 22 Lundell, Torborg. *Lars Ahlin*. Boston, Twayne Publishers, 1977. 166 p. (In English)
- 23 Rossell, Sven. *A History of Scandinavian Literature, 1870–1980*. Minneapolis MN, University of Minnesota, 1982. 504 p. (In English)
- 24 Rosvall, Per-Åke. "The town as a model in Lars Ahlin's Cinnamoncandy." *The Explicator*, 2016. Vol. 74, no 2, pp. 110–113. (In English)
- 25 Stenström, Thure. *Den glömda Gyllenstein*. Skellefteå, Artos & Norma bokförlag, 2018. 389 p. (In Swedish)
- 26 Torell, Örjan. *Den osynliga staden. En gestaltungsmodell hos Olof Högborg, Ludvig Nordström, Bertil Malmberg, Birger Sjödin, Karl Östman, Lars Ahlin och andra svenska författare fram till våra dagar*. Umeå, Bokförlaget h:ström, Text & Kultur, 2008. 301 p. (In Swedish)
- 27 Trotzig, Birgitta. "Det sekulariserade Sverige: det sakralas hemligheter." *Lycksalighetens halvö. Den svenska välfärdsmodellen och Europa, Stockholm: Sekretariatet för framtidsstudier*, FRN, 1987, pp. 91–103. (In Swedish)
- 28 Trotzig, Birgitta. "Medborgerligt att gå emot." *Moderna Tider*, 1998:5. (In Swedish)
- 29 Zern, Leif. "En sörja på gott och ont." *Stockholms Tidningen*. 27.02.1996. (In Swedish)

Научная статья /
Research Article

УДК 821(72).0
ББК 83.3(7Сое)6 + 83

КОНЦЕПЦИЯ КАРНАВАЛА М. БАХТИНА В РОМАНАХ РОЛАНДО ИНОХОСЫ

© 2021 г. М.К. Бронич, М.И. Баранова

Нижегородский государственный лингвистический университет, Нижний Новгород, Россия

Дата поступления статьи: 01 июня 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 22 июля 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-152-169>

Аннотация: Статья посвящена исследованию романов писателя-чикано Роландо Инохосы *Klail City* и *The Valley*, рассказывающих о жизни мексикано-американской общины в XX в., в рамках теории карнавализации. Анализ опирается на теорию карнавала М.М. Бахтина. Изучение карнавальных фигур и рассмотрение приемов, создающих образ бесконечного праздника, показали всепроникающий характер карнавализации в раннем творчестве писателя. Художественный мир Инохосы существует по правилам карнавала, жизнь общины чиканос построена вокруг городской площади, где травируются религиозные обряды, проводятся типичные карнавальные ритуалы: праздник глупцов, выборы и развенчивание короля, принесение в жертву городского шута и пиршества. Анализ творчества Инохосы в рамках теории карнавализации Бахтина позволил объяснить идейно-смысловую сторону цикла писателя *Klail City Death Trip Series* через народно-пиршественные образы и различные проявления материально-телесного низа как торжество жизни над смертью. Макабрический смех мексикано-американской общины, по замыслу писателя, призван победить смерть и страх.

Ключевые слова: Роландо Инохоса, Бахтин, карнавализация, карнавал, чиканос, мексикано-американская литература.

Информация об авторах: Марина Карповна Бронич — доктор филологических наук, профессор, Нижегородский государственный лингвистический университет, ул. Минина, д. 31 а, 603155 г. Нижний Новгород, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1231-6689>

E-mail: mbronich@rambler.ru

Мария Игоревна Баранова — аспирант, ассистент, Нижегородский государственный лингвистический университет, ул. Минина, д. 31 а, 603155 г. Нижний Новгород, Россия.

E-mail: baranovamarria@gmail.com

Для цитирования: Бронич М.К., Баранова М.И. Концепция карнавала М. Бахтина в романах Роландо Инохосы // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6, № 1. С. 152–169. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-152-169>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

THE BAKHTINIAN CARNIVAL IN CHICANO NOVELS BY ROLANDO HINOJOSA

© 2021. Marina K. Bronich, Maria I. Baranova
Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, Russia
Received: June 01, 2020
Approved after reviewing: July 22, 2020
Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The article discusses Rolando Hinojosa's novels *Klail City* and *The Valley* about the 20th century Chicano community. The analysis bears on the carnival theory by Mikhail Bakhtin. Carnavalesque images and literary devices examined in the novels create the feeling of the infinite festivity and prove the omnipresence of Bakhtinian carnival in the novelist's early works. The fictional world of Rolando Hinojosa operates following the rules of the carnival. The life of the Chicano community is organized around the town square, where religious ceremonies are travestied and typical carnival rituals such as "the feast of fools," election and dethroning of the King, carnival sacrifice, and "the funeral banquet" are performed. The analysis of Hinojosa's novels using Bakhtin's carnivalesque theory sheds light on the main ideas of *Klail City Death Trip Series*. The festive character of the bodily imagery represents the triumph of life over death, while the macabre laughter helps Chicanos to defeat their fear of death.

Keywords: Rolando Hinojosa, Bakhtin, carnivalesque, carnival, chicanos, Mexican-American literature.

Information about the authors: Marina K. Bronich, DSc in Philology, Professor, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Minina 31a, 603155 Nizhny Novgorod, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1231-6689>

E-mail: mbronich@rambler.ru

Maria I. Baranova, Postgraduate Student, Assistant, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Minina 31a, 603155 Nizhny Novgorod, Russia.

E-mail: baranovamarria@gmail.com

For citation: Bronich, M.K., and Baranova, M.I. "The Bakhtinian Carnival in Chicano Novels by Rolando Hinojosa." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 152–169. (In English)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-152-169>

In their paper on Chicano humor José R. Reyna and María Herrera-Sobek, building upon the ideas of other studies, argue that in the middle of the twentieth century “jokes not only had supplanted the traditional folktale as the most popular prose narrative genre among Chicanos, but also have become the most popular genre altogether” [13, p. 203]. Studying Chicano literature today, we therefore cannot ignore the humor inherent to Chicano culture and literature. The unique Chicano humor clearly has dual Mexican-American roots. Octavio Paz explains the difference between Mexicans and Americans in the following words: “Ellos son crédulos, nosotros creyentes <...> Los mexicanos son desconfiados, ellos abiertos. Nosotros somos tristes y sarcásticos, ellos alegres y humorísticos” [11, p. 2].

According to the poet, Americans are eager to believe, Mexicans are believers <...> Mexicans are suspicious, Americans are open. Mexicans are sad and sarcastic, while Americans are cheerful and humorous.

Today, Chicano humor attracts the interest of many scholars: José R. Reyna and María Herrera-Sobek, Jennifer Alvarez Dickinson, Guillermo Hernandez, José Angel Gutiérrez, Carl Gutiérrez-Jones, among others. In this context, a discussion of Rolando Hinojosa’s polyphonic novels appears relevant and revealing as his works are not only canonical for Chicano literature, but also offer vast material for exploring Chicano humor.

Rolando Hinojosa-Smith (1929–) is a Mexican-American writer, one of the founding fathers of Chicano literature, a winner of literary awards *the Quinto Sol Awards* and *Casa de las Américas Prize*, the author of *Klail City Death Trip Series (KCDTS)*, which comprises fifteen volumes linked by recurrent characters, repetition of themes, scenes and retelling of historical events. Hinojosa calls the *Series* “cronicón” since his novels deal with the life of Mexican-American com-

munity on the Texas-Mexico border in the fictional county of Belken from the middle of the 18th century till the present day. KCDTS is a multigeneric series which encompasses detective fiction, a short novel in verse, an epistolary novel, a Bildungsroman and estampas, to name a few. Although each of his books can be read separately and independently, Hinojosa's fragmented novels are intertwined, each novel complementing another installment of the *Series*. The narrative of the sequence develops chronologically, but still relies heavily on frequent retrospection. Hinojosa's stories are mainly narrated from the point of view of two main characters, Rafe (or Rafa) Buenrostro and Jehú Malacara. Being adults, Rafe and Jehú reconstruct the past, the history of their community by remembering their childhood and communicating with other members of the community.

Nicolás Kanellos explains Hinojosa's contribution to Chicano literature in the preface to *The Valley / Estampas del Valle* as follows: "One of the three foundational works of Chicano fiction, having won the Quinto Sol Awards that forever designated Rolando Hinojosa's *Estampas del Valle* (1973), along with Tomás Rivera's... *y no se lo tragó la tierra* (1971) and Rudolfo Anaya's *Bless me, Ultima* (1972), as the models for the nascent literary movement that would inspire and guide hundreds of Mexican-American and other Latino narrators for at least the next forty years. <...> *The Valley / Estampas del Valle*, along with the first novels by Tomás Rivera and Rodolfo Anaya, constitute what the Quinto Sol editors hoped would be the basis for a Chicano literary canon, a bulwark for the creation of a Chicano cultural nationalism" [8, p. 5].

Chicano humor, without doubt, has originated mostly from Mexican humor. Investigating the sources of Mexican humor in her book, Martha Elena Munguía Zatarain observes that Mexican literature is based on chiaroscuro, somewhere in between tragedy and roar of laughter, solemnity and festivity, so that laughter, being an essential part of Mexican culture and literature, goes hand in hand with tragedy. Consequently, she comes to the conclusion that the principal characteristic of Mexican humor is melancholy, adding that humor serves as a mask against all the difficulties Mexican people face in their everyday life [10, p. 4].

Juan Bruce-Novoa suggests that Hinojosa's "ironic and subtle humor comes from the Hispanic tradition [3, p. 104]. It is true since in his books we can find components of Mexican "laughter," identified by Martha Elena Munguía Zatarain, such as sarcasm, grotesque, parody, sometimes even Mexican didactic tendency, represented by colloquial oral language.

At the same time, it is important to note that Hinojosa's humor seems to bear a Faulknerian tinge, which is not surprising as Hinojosa expressed his admiration for Faulkner many times in his interviews. In Hinojosa's novels, we witness the same techniques employed by his predecessor, ranging from verbal games based on speech errors and peculiarities of pronunciation to grotesque characters and unpredictable conflict resolutions. One of the distinctive features of Faulkner's style is democratism that allows nearly all characters to be involved in comic and humorous situations regardless of their social status, age or gender. Hinojosa adheres to the same strategy, making a multitude of voices heard. He tries to convey the oral culture of Mexican-Americans or their "popular" language with its *humor callejero* (street humor) that merges the tragic with the comic. This allows Hinojosa to reveal the contradictory inner world of an individual juxtaposed against the controversies of the American South that stem both from the historical past and the social conflicts of the present.

Various scholars highlighted the everyday ironic, sometimes melancholic, sometimes tragic, folk humor of Hinojosa's novels. For instance, describing Hinojosa's early works, Joyce Glover Lee characterizes them as "at once comic and tragic, ironic and ingenuous" [9, p. 6]. Lee notes the tragic atmosphere of Hinojosa's humor "which shifts rapidly from irony to humor to pathos to tragedy" [9, p. 20–21]. María I. Duke dos Santos and Patricia de la Fuente call the anecdotal narrative one of Hinojosa's trademarks [4, p. 72]. Rosaura Sanchez argues that "irony and humor are the outstanding characteristics of the Hinojosa novel" [15, p. 80]. José David Saldívar emphasizes Hinojosa's rhetoric — "its mix of wit, "el chateo," and pathos, its oral expansiveness and its dialogic novelistic form," adding that situational and verbal irony are author's favorite tropes in *Klail City y sus alrededores* [14, p. 52].

Anyway, up to date none of the scholars has consistently looked at Hinojosa's humor in the light of Bakhtin's theory of carnival, except for some occasional glimpses such as given by Hernández who mentioned the Bakhtinian concept of disintegrated personality in Hinojosa's novels, or Saldívar who studied "heteroglossia" in Hinojosa's novels [7; 14]. However, the analysis of Hinojosa's humor in the framework of Bakhtin's theory provides new insights into the author's novels and Mexican-American humor in general, it enables us to understand and describe Mexican and Mexican-American worldview not only in ethnic terms but also in a wide, universal perspective.

Carnival is an indispensable component of folk culture, which “overturns the established hierarchy and sets up a popular, democratic counter-culture. In the place of repressive seriousness comes laughter. A single voice is challenged by a plurality of voices” [12, p. 137].

For Bakhtin, one of the main features of carnivalesque novel is its dialogic or polyphonic form that we can find in Hinojosa’s novels [2, p. 33–34]. Hinojosa’s novels are highly fragmented and polyphonic. The narration constantly switches not only between the main characters as the principal narrative points but also between secondary characters.

Throughout a novel the same fragment is recounted from different points of view while the characters switch roles, assuming the active role of the narrator, the “semi-active” role of the subject of narration or the passive role of the listener. That is to say, the line between the roles is blurred. Hinojosa also merges voices of generally anonymous characters and creates carnivalesque polyphony. According to Guillermo Hernández this oral technique “converts the readers into quasi-oral listeners, embedded in a community context” [7, p. 13].

This polyphonic manner of narration fits into Bakhtin’s definition of the carnival, according to which “carnival does not know footlights, in the sense that it does not acknowledge any distinction between actors and spectators... Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people” [1, p. 7].

As Bakhtin states in *Rabelais and his World*, carnival establishes a special form of free and familiar contact among people who are usually divided by the barriers of caste, property, profession and age. This contact forms an essential element of the carnival spirit, while people are being reborn for new, purely human relations [1, p. 10].

The wild and turbulent carnival spirit reigns among Chicanos when they participate in sheriff elections in the city square of Klail. Although Sheriff Wallace Parkinson, called Big Foot, who “could barely read, let alone write his own name; that he was duller than an average mother-in-law” is a representative of authorities, he is the king of fools at the same time. He was elected or crowned before, and he is to be reelected again, but his reelection is denigrated by the crowd.

“Big Foot usually **talked only at barbecues (when people eat, drink and seldom hear or listen)**

... and there he stood: **beaming and wearing a wide shit-eating grin all over him.**

"Migos meos...Mah friends...first woman I ever marry was a Meskin girl from Bascom and then she went and died on me..."

Applause.

Measuring the crowd, **grin in place.** "I married again — a second time, see? — and again I married a Meskin girl from Bascom, but she too passed on; died, don't you know."

Applause.

"Well, I married for a third time, a Klail City girl this time, and Meskin a-course... and then she died."

Here and there voices of dissent would be heard, but barely: **"You're feedin' 'em shit, you red-neck!"**

"They died on purpose, Asshole!"

"Yeah; it's that breath a-yours!" [5, p. 109].

The carnival familiarity is reflected in people's abusive language and insults. The accent of the fragment is on a special connection between food, body and death within the principle of the material body and the lower stratum of the body, "the life of the belly and the reproductive organs." This degradation, as stated by Bakhtin, has not only a destructive, negative aspect, but also a regenerating one [1, p. 21]. Hinojosa highlights that Chicano community undergoes a renewal. Although there are fools "who'd been bought and paid for," who "would applaud on cue... even try to shush the hecklers to show that at least they were educated; decent folk," and who elect the king of carnival, the majority of Mexican-Americans see through the authorities. The sheriff tries to bribe Mexicanos with free food and drinks, information about his marital experience and knowledge of few Spanish words. The fact that Big Foot is reelected underlines the timeless essence of the carnival.

The town square also becomes the place of sacred parody when religion is carnivalized. One of the main characters and narrators Jehú is a *picaro* type: he is an orphan who has to change homes and continuously look for new places where to stay as his relatives are unwilling to take care of him. Therefore the road is a recurring motif in these books. First, the boy travels with Peláez Tent Show, but when the owner of the Show and Jehú's "second father" dies, he becomes an acolyte, living under the roof of a catholic priest, Don Pedro. After that, he

escapes from Don Pedro's custody with a lay preacher, Brother Imás and finally settles in the house of his uncle. When travelling with Brother Imás, Jehú sells Bibles to earn money for food in the square of Klail City. The boy tries on the role of a canny trickster, thus coming full circle in his metamorphosis from a carnival barker into an acolyte and back into the barker.

Trying to sell books, Jehú uses just the same tricks he learned with the Peláez Tent Show. First, he distorts and exaggerates the facts, then lies through his teeth, sometimes talking nonsense, and, finally, uses flattery. His stylized speech in the second novel, *Klail City*, seems grotesque and ambivalent as it fuses the high with the low, sermon clichés with carnival spiel techniques which he mastered in the first novel, *The Valley*. To achieve this grotesque narration, Hinojosa combines hyperbole with gradation, repetition and alliteration. Jehú uses long simple sentences with homogeneous parts, where exclamatory and interrogative sentences, including rhetorical questions, predominate.

The Peláez Tent Show, **the cleanest and most moral of all tent shows; the one and the only real, genuine Peláez Tent Show — the most prestigious, the one you've selected above all others, is happy, proud, pleased to present an unforgettable performance! A clean, sanitary, fast-moving show for the entire family! <...> And listen to this: the most educated dog in the world and in all of the visible planets of our present universe [6]!** (*The Valley*)

...

I worked and labored, long and hard, here and there, and everywhere. But I was lost! And then? Lost and found. Yes, a servant to **the reverend Father Pedro** Zamudio from Flora — a **saintly man** — and though him **I saw the light, and I saw the way** [5, p. 98]; (*Klail City*)

...

This tender tome, **today, tomorrow, practices, preaches and protects** us here and **hands us happiness for the entire family** [5, p. 97]. (*Klail City*)

Jehú's deceitful discourse ends up in fallacy and sophism when he tries to assure Mexican-Americans that having a Bible provides salvation, he parodies catholic preachers and profanes Christian doctrines. Anyway, whereas Jehú is a temporary trickster, Don Pedro, the priest of the town of Flora, is a full-fledged Pope or Bishop of Hinojosa's carnival. Although Don Pedro is a clergyman,

judging by the way he treats people, it appears that Don Pedro is wearing a mask of the priest. It becomes clear, for example, in the fragment when Bruno Cano, “a successful merchant as well as the sole owner of a slaughterhouse,” asks Don Pedro to help him out of the hole, which Bruno and his compadre Burnias were digging at Doña Panchita’s lot in order to find hidden treasures: “That was me, but I’m okay, really. Now, **for God’s sake**, hurry up and get me the **hell** sorry.”

“And what was it you were about to say, my son?” (Knowingly)

“Nothing, **Reverend Father**, sir — just get me out o’ this hole. **Please**.”

“Well, it’s this way: I’d like to, but I don’t think I can, you know. I mean, you are a little, ah, heavy, ah, a little fat, you know.”

“Fat? Faa-aaaaat? **Your Mama’s the fat one!**”

“My whaaaaaaat?”

“Your mother! that’s who! **That cow!** Now, **get me the hell out o’ here!** Do it!”

“Speaking of mothers (sweetly), friend Cano, maybe yours can get you ‘out o’ that hole!’”

“Why, you pug-nosed, pop-eyed, overripe, overbearing, overeating, wine-swilling, son-of-a-bitch! You do your duty as a priest!”

“I will, my son, I will,” he purred” [6].

The hierarchical line between the priest and the parishioner fades, the alarmingly lofty remarks of the priest combine with the vulgar abuses of the entrepreneur, establishing the familiar contact. Hinojosa creates a farcical situation by means of frustrated expectations as both of the characters break the norms and social rules in line with the carnival tradition. Don Pedro is depicted as an arrogant, vulnerable person prone to scolding and taking revenge, who considers himself superior. When Don Pedro comes across a person in need, he is not eager to help, but finds it appropriate to teach Bruno Cano a lesson, and a cruel one: he begins to read Bruno Cano a prayer for the deceased.

In this passage, Hinojosa creates a vivid, bright, cinematographic picture by using parallelism and alternating between the descriptions of Don Pedro and Bruno Cano. The description sounds polyphonic: the Mass for the Dead, another firm reminder of Don Pedro’s mother, a low growl exploded into a high-piercing scream.

It should be noted that Bruno Cano embodies the motif of the carnival death. Bruno curses Don Pedro and all his family with death. Instead Bruno dies as he can't survive Don Pedro's desire to guide him into the right path: "Somewhere just after one of the mysteries or one of Bruno's motherly recollections, Bruno stopped breathing and thus delivered his uneasy soul to the Lord, the Devil or to Don Pedro's mother" [6].

Strictly speaking, Don Pedro's reading the Mass while Bruno Cano is still alive results in Bruno's death. The ambivalence "dead-alive" becomes obvious; Bruno Cano is a living corpse. Under the carnival theory, Bruno Cano can be perceived as a carnival sacrifice, considering that later Bruno's death triggers a grotesque funeral celebration.

When Don Pedro learns about Bruno Cano's passing away, he feels neither guilty nor responsible for his death. Quite the opposite, when the Carmona brothers, who have taken charge of the funeral, visit the priest's house, Don Pedro, with a hyperbolic remark, puts himself on the same footing as the Church: "I'm not about to bury him, and the Church certainly won't" [6]. The Carmona brothers have to spend no small time before the priest agrees to bury Bruno Cano. The derision of the clergymen reaches its climax when Don Pedro who considers himself a worthy-of-God churchman and finds his decision equal to that of the Church, agrees to perform a funeral service after being offered a drink and promised that it won't take long. This ruthless ridicule to which the author subjects Don Pedro is a clear manifestation of Hinojosa's anti-clericalism, which Nicolás Kanellos identifies as one of the deeper layers for his readers to explore [8, p. 5]. In this disparaging portrayal of the priest, Hinojosa takes up the tradition of Mexican satire, harking back to the 16th century, that has invariably targeted the greed of the clergymen.

The Carmona brother's comment that "everybody's entitled to at least one burial" brings us to the idea of a timeless cycle of life and death represented by the carnival. Thus, for example, the citizens of Flora die and are resuscitated in Don Pedro's thoughts and prayers, when the priest returns home after a seven-hour service. Jehú, a young acolyte at the time of the events and a grown-up bank employee at the time of the narration, witnesses Don Pedro's fury: **"I heard his voice, a low rumble at first and then that clear baritone, and finally the words started horning out here and there,** and choice ones, too. The **parishioners were among the first casualties, then the town of Flora came under fire,**

after that, **the Valley went up in flames**. At every inch of the way, though, the Carmona brothers and Bruno Cano **were put to death, sent to Hell, resurrected and put to death again**" [5, p. 81].

Hinojosa resorts to the euphemistic metaphor, describing Don Pedro's cursing as a battle which is based on gradation and anticlimax.

The image of the Valley in flames also reminds us of the burning of the carnival King or another carnivalesque representation of the evil. Jehú finishes his story, noting ironically that Don Pedro was enjoying the sermon "for once": "Seven hours! Seven! You sinners! No lunch, no merienda and no supper either! No bathrooms! Prisoners all" [5, p. 81].

As for the parishioners, the community members swear by church, but it is obvious that the church is losing ground as an establishment of spiritual unity. Instead, it is trying to keep Chicanos together with mere traditions which put ritual first rather than the meaning of human life. In his works, Hinojosa captures the change in customs when funeral is not "somber" anymore. As Norma Williams states in *The Mexican American Family: Tradition and Change*: "Many persons, particularly those in their 30s and 40s, were deeply disturbed about the loss of respect for the diseased. They are torn between the longing for tradition and a recognition that times have changed. Today, the familial and friendship gatherings turn into a party — a time when relatives and friends who have not seen one another in years can reminisce and discuss the divergent paths they have taken in life" [16, p. 59].

In other words, Hinojosa shows the other side of the coin: however well-attended, the funeral is a part of social etiquette, a matter of habit which often doesn't stir up any genuine emotions in people, whose principal motivation is to amuse themselves.

The author travesties Mexican-Americans' festive attitude to the funeral in Carmona brothers' speech: "We bring good news, as the brother says. We got ourselves a funeral, boys <...> you know what to do: get at that hole, and spread the word" [6]. Hinojosa uses the phrase "we got ourselves a funeral," which more likely implies "we got ourselves a party" and the biblical quote "spread the word," which combined together have an effect of dissonance and frustrated expectations with the reader.

Although Hinojosa exposes the Mexican-American obsession with rituals and traditions to ridicule, portraying the funeral; the description of Bruno Cano's

burial makes us think of the tradition of the Roman State, the Roman Saturnalias, where the funeral ritual involved both lamenting (glorifying) and deriding the deceased [1, p. 6].

Thus, during the funeral, Bruno's grotesque metamorphosis reaches its final stage. Having become a living corpse when Don Pedro was delivering the sermon, Bruno undergoes the process of objectification: he is not a person any more. That is why he is held in the beer locker: "When they came up to Germán Salinas' cantina, they found that Cano's body was still in the beer locker" [6].

Hinojosa's description of Bruno Cano's funeral is the culmination of the grotesque that represents a contradictory and double-faced fullness of life [1, p. 62]. First of all, the scene is set with exaggerated numbers of every kind. The funeral, which Don Pedro wanted to be a fifteen-minute matter, turns out to take seven hours attended by four thousand people from all over the Valley, with four orators, four choirs and three candy men selling several hundred pounds of ice-cream.

Hyperbole becomes the main device, which underlines that people overdo absolutely everything looking for an "excuse to get out of the house." Thus, hyperbole is combined with amplification in the description of the orators: "Four orators showed up unannounced but dressed to the teeth: black flower, white hat, gold book, and serious as Hell" [6]. In spite of Don Pedro's "keen disappointment," he tries to catch up with the rest of the funeral participants and "came through with no less than three hundred Our Fathers, between Hail Marys, Hail Holy Queens, etc" [6]. When the orators jump up "having gotten their respective second winds," the funeral begins to transform. First, it turns into a contest between the orators, as they "began to compete with one another until a time limit was set" [6]. Later the transformation continues and the following metaphors become in order: "funeral-competition," "funeral-one-man show" starring Don Pedro, "funeral-street party" with choirs "taking requests" and candy men.

The main thing that Hinojosa derides, utilizing different narrative techniques and devices, is funeral as an excuse "to get out of the house." For example, in the following phrase "when he (Don Pedro) began to cry (anger, hysteria, hunger) the crowd understood, or thought it did: they dedicated their prayers to Don Pedro", irony is accompanied by bathos with free indirect speech "and to Don Pedro's dear, departed friend, **the respectable what's-his-name**" [6]. Chicanos' free indirect speech is also used as an understatement for the funeral: "People

from all over the Valley **got word that something was up in Flora** and there they **came in trucks, bikes, hitchhiking**, while the more enterprising ones from Klail **leased a Greyhound** that already had some people in it who had boarded the bus back in Bascom, and they too joined the crowd" [6].

Using gradation Hinojosa describes Chicanos' exodus to the town of Flora where they were coming chaotically, driven by the idea of involvement and belonging, but not caring much. This indifference gets special emphasis in a parallel sentence, which describes Chicanos' reaction to the lack of ice-cream syrup: "the candy men having run out almost from the start. It mattered little since the people didn't care, and one could hear the chant for blocks around: ice, ice, ice, they cried." People's chanting for ice becomes the climax of the grotesque and farcical funeral, which according to Jehú's ironic conclusion was a "first class funeral."

Ultimately, the socially important event for Mexican Americans is profaned and turned into a true carnival with sacrifice, actors, musicians, all fools' Pope of the carnival and the amusing crowd. In the description of the funeral, Hinojosa creates a carnivalesque image of the anonymous masses, shoveling, eating and talking, which can be considered as a "universal triumphal banquet," "the triumph of life over death" [1, p. 283, 299]. It means that Chicanos regard Buno's death as a "moment in the triumphant life of the people and of mankind, a moment indispensable for their renewal and improvement" [1, p. 341].

Hinojosa's representation of religion follows the rule of the carnivalesque "turn-about" when "the logic of the "wrong side out" and of "bottom up" is also expressed in gestures and movements [1, p. 410-411].

Chicanos' religion combines Catholic doctrines that came from Spain with Indian polytheistic rituals. Superstitious folk rituals, with their bizarre mixture of magic healing and Catholic practices, come under the scathing wit of the main characters. For example, after his father's death, Jehú calls on his aunt Chedes, who is a grotesque archetype of a superstitious Mexican-American. She "never attended funerals" because of "her fear that if she did, then everyone there would die <...> so she always stayed home, ironing" [6]. According to Jehú, his aunt had a case of hiccups from time to time and went off in trances, the day when he visited her, she was "fixing to faint or something, but she was frightfully absent-minded" [6]. Being a grown-up, Jehú describes his aunt's ritual in detail because, however skeptical he was about the community rituals, the procedure made the nine-year-old boy feel ill at ease and frightened:

...when she stopped her ironing, placed her middle finger — all of it, to the hilt — inside her mouth. She then placed the iron on the trivet and, finger in mouth, she turned, opened the walnut ice box and proceeded to fill a tall glass of water. The house was quiet, and she hadn't said a word in about five minutes. Placing the glass on the ironing board, she dipped that middle finger in the cold water, made the sign of the cross in the air and then on my forehead: Drink this, she said, drink this whole glass of water, Jehú. All of it, now, and don't stop till you do. While you're doing that, **I'm going to say an Our Father backwards** for today's the day you're to meet your new Pa [6].

Aunt Chedes's ritual parodies the Catholic baptism ceremony, her carnivalesque backward "blessing" initiates Jehú's picaresque trip around the Valley. Yet, with all her devoutness, Aunt Chedes does not rush to invite Jehú to stay with her family. Instead, Jehú joins the Peláez Tent Show, where he really "meets his new Pa," Don Víctor, the owner of the show.

Rafe also goes through a religious-magical treatment when he gets ill after an armed assault on him and his father. Being unable to cure the boy's stammer after a nervous breakdown, the family turns for assistance to Auntie Panchita, the community *curandera* (healer). Chicanos respect and consult her with all their maladies. Auntie Panchita offers an impressive range of services. On the one hand, she is known as a "bone healer, midwife and general gynecological factotum (G.G.F.) and a fare-thee-well mender of preowned virgos belonging to some of the neighborhood girls of all ages" [6]. On the other hand, she cures with prayers and magic rituals and makes Chicanos believe in their recovery. For example, Rafe confesses: "Had it not been for Auntie Panchita and her prayers, I might have never recovered" [6]. In Auntie Panchita's treatment, representation of "material body lower stratum" is found side by side with religious prayers.

Finally, we will try to characterize Hinojosa's carnival and determine its type. Rolando Hinojosa calls his series "Klail City Death Trip Series" (KCDTS), thus referring the reader to the theme of death from the very beginning. Rolando Hinojosa's KCDTS becomes an illustration of the Dance of Death. Throughout the novels, Death, like Mexican La Catrina, escorts or accompanies the main characters with constant reminders of its imminence. Rafe and Jehú are orphans. Many of their classmates died in war. Their friends and relatives participated in the Second World War or the Mexican Revolution and some of them didn't return

home. Some Mexicanos were killed in accidents or by other Valley inhabitants. In other words, Death is a recurring motif in KCDTS. The main device that the author employs to represent Death in his novels is macabre grotesque. Many characters die under strange circumstances, let alone Bruno Cano's demise in a hole. For instance, one of the members of the antagonist family Diamantina Leguizamón "died as mad as she could possibly be after being bitten several times by a rabid dog as Diamantina alighted from her carriage after High Mass." Hinojosa also describes "death caused by happiness and joy" [1, p. 408]. Pius V died "when he heard Gabriel's blast calling him to join that great number, just happened to be resting a bit on top of Viola Barragán." In both examples, death and religion are degraded. According to Bakhtin's theory of laughter, "when death and birth are shown in their comic aspect, scatological images in various forms nearly always accompany the gay monsters created by laughter in order to replace the terror that has been defeated" [1, p. 151]. In other words, macabre laughter helps Chicanos to defeat the fear of death. That is why commenting on his father's death, Jehú says: "He died as he was telling me a joke." Since humor goes hand in hand with tragedy in his life, Jehú becomes an embodiment of Mexican "melancholic humor" that Chicano members of the community use to defend themselves against pain. It means that Chicanos and Mexicans alike have learned to "transform life's daily inequities and the pain they cause into sources of humor" [13, p. 219]. By objectifying particular experience and sharing it in the form of jokes Chicanos build a sense of solidarity and set up a public forum for the release of feelings of anxiety as they "laugh at their foibles [13, p. 224]." Chicanos inherited this perception of the world from their Mexican progenitors. In his "El laberinto de la soledad" Octavio Paz explains that by means of "fiesta" or celebration of the Day of the Dead the Mexican community protects itself against the envy of the gods or the men [11, p. 50].

Paz's description of the Day of the Dead demonstrates the universality of Bakhtin's theory of carnival. On the Day of the Dead, according to Paz, order disappears and chaos comes back, anything is permitted, the customary hierarchies vanish, along with all social, sex, caste distinctions. Men disguise themselves as women, gentlemen as slaves, the poor as the rich. The army, the clergy and the law are ridiculed. Obligatory sacrilege, ritual profanation is committed. Regulations, habits and customs are violated. Respectable people dress up in gaudy colors, hide behind a mask, and escape from themselves [11, p. 51]. Indeed, the Day of the

Dead — or previously known as “Paseo o Verbena de Todos los Santos” — celebrated by Mexicans not only has a lot in common with Catholic medieval celebrations like All Saints’ Day and All Souls’ Day, but, according to Elsa Malvido, historian and anthropologist, even originated from these Christian festivals brought to Mexico by the Spanish.

Paz considers “fiesta” as a limited period of time for liberation that helps a sorrowful country like Mexico to escape, not to “explode” [11, p. 53]. Throughout Hinojosa’s novels, however, we can see that this festive perception of the world is pervasive in Chicanos’ life rather than restricted to a particular time. And it is certainly not something unique to Mexican or Mexican-American culture. The carnivalesque perception of the world has a long history and a long way to go before its understanding could claim some degree of completeness. In this context, the scope of Bakhtin’s theory proves to be even more comprehensive than we expect.

The drama of laughter presents at the same time the death of the old and the birth of the new world [1, p. 149]. For Mexican-American community, this is not only a Trip of Death, but a new revival and transition from the old to the new, from death to life. In the epigraph to *The Valley*, Hinojosa alters Mathew Arnold’s famous lines from “Stanzas from the Grand Chartreuse”: “Born between two worlds, one dead and one as yet unborn” [9, p. 6]. Hinojosa depicts a new stage in the development of Mexican-American community, integrating into the Anglo-American society, when a new Mexican American is to be born. Rolando Hinojosa shows a transitional Mexican-American community undergoing some dramatic transformation of its views on religion, marriage, family and work that define their sense of collectivity.

The analysis of Rolando Hinojosa’s novels in the framework of Bakhtin’s theory of carnival gives us a new understanding of KCDTS. Carnival is omnipresent in Hinojosa’s works and all the characters are involved in it. The novels are polyphonic as they are populated with an anonymous crowd of the Mexican-American community. We hear these anonymous voices mainly in the town square that is the center of attraction in Mexican-American culture. The life of the Chicano community revolves around this place where free, familiar contact can be established. The town square becomes the setting for dethroning the authority of official culture, parodying the institute of church, and, as a result, decrowning and unmasking of the carnival King. Hinojosa’s carnival features a variety of carnivalesque characters such as the Pope, the jester, and the fool as well as

some typical rituals including the carnival sacrifice and the “funeral banquet.” These ceremonies establish a special connection between food, body and death. These and some other manifestations of the material body and the lower body stratum have both destructive and regenerating functions at the carnival. The animalistic metamorphosis, sacred parody and “comic” death aim to defeat Chicanos’ fear of death and replace it with laughter. The Chicano community is summoned to renewal and revival as death of the old leads to the birth of the new world. “Birth-giving death” and the trip of death become recurring motifs in KCDTS along with the motif of bad luck that bring up the idea of a timeless cycle of life and death represented by the carnival.

References

- 1 Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indiana University Press, 2009. 512 p. (In English)
- 2 Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2001. 246 p. (In English)
- 3 Bruce-Novoa, Juan. “Interview with Rolando Hinojosa.” *Latin American Literary Review*, vol. 5, no. 10, Special Issue of Chicano Literature, 1977, pp. 103–114. (In English)
- 4 Duke dos Santos, María I. and De la Fuente, Patricia. “The Elliptic Female Presence as Unifying Force in the Novels of Rolando Hinojosa.” *The Rolando Hinojosa Reader: Essays Historical and Critical*. Houston, Arte Público Press, 1985, pp. 64–75. (In English)
- 5 Hinojosa, Rolando. *Klail City / Klail City y sus alrededores*. Arte Público Press, Bilingual Edition, University of Houston, Texas, 2014. 320 p. (In English)
- 6 Hinojosa, Rolando. *The Valley / Estampas del valle*. Arte Público Press, Bilingual Edition, University of Houston, Texas, 2014. 256 p. (In English)
- 7 Hernández, Guillermo E. *Chicano Satire: A Study in Literary Culture*. The University of Texas Press, Austin, 1991. 166 p. (In English)
- 8 Kanellos, Nicolás. *Preface*. Hinojosa R. *The Valley / Estampas del Valle*. Arte Público Press, Bilingual Edition, University of Houston, Texas, 2014. 256 p. (In English)
- 9 Lee, Joyce Glover. *The Fictional World of Rolando Hinojosa*. Doctor of Philosophy (English), Denton, Texas, 1993. 172 p. (In English)
- 10 Munguía Zatarain, Martha Elena. “Las Voces de La Risa: Locos y Cínicos en Los de Abajo.” *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*, Rafael Olea Franco, editor. Ciudad de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: Cátedra Jaime Torres Bodet, 2017. 376 p. (In Spanish)
- 11 Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, 2.a edición, revisada y aumentada. México, Fondo de Cultura Económica, 1959. 191 p. (In Spanish)

- 12 Peck, John and Coyle, Martin. *Literary Terms and Criticism*. Red Globe Press, 1993. 236 p. (In English)
- 13 Reyna, José R. and Herrera-Sobek, María. Jokelore. *Cultural Differences, and Linguistic Dexterity. The Construction of the Mexican Immigrant in Chicano Humor*. Culture Across Borders: Mexican Immigration and Popular Culture: 1st (First) Edition. University of Arizona Press, 1998. 268 p. (In English)
- 14 Saldívar, José David. "Rolando Hinojosa's Klail City Death Trip: A Critical Introduction." *The Rolando Hinojosa Reader: Essays Historical and Critical*. Houston, Arte Público Press, 1985, pp. 44–63. (In English)
- 15 Sánchez, Rosaura. "From Heterogeneity to Contradiction: Hinojosa's Novel." *The Rolando Hinojosa Reader: Essays Historical and Critical*. Houston, Arte Público Press, 1985, pp. 76–100. (In English)
- 16 Williams, Norma. *The Mexican American Family: Tradition and Change*. Altamira Press, 1990. 184 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

ИСТОРИЯ С ГЕОГРАФИЕЙ (ГОГОЛЬ НА ПУТИ К СВЯТОЙ ЗЕМЛЕ)

© 2021 г. В.М. Гуминский

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 09 декабря 2019 г.

Дата одобрения рецензентами: 12 марта 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-170-191>

Аннотация: В статье предпринята попытка уточнить действительные маршруты плавания Н.В. Гоголя по Средиземному морю по пути на Святую землю в начале 1848 г. и проанализировать имеющиеся в настоящее время данные о возможных маршрутах (в сопоставлении с маршрутами других русских паломников). При этом автор пытается проверить достоверность некоторых сведений, источником которых являлся сам писатель, не случайно заслуживший у современников репутацию выдумщика и мистификатора. В центре статьи находится вопрос о возможном паломничестве Гоголя на остров Корфу (Керкиру) для поклонения мощам свт. Спиридона Тримифунтского и о необыкновенном событии, происшедшем тогда на острове, — чуде, которое наглядно опровергло скептицизм некоего англичанина, предположившего искусственную причину нетленности этих мощей. Гоголевский рассказ о «посрамлении англичанина» известен в пересказе двух современников, и эти свидетельства признаются некоторыми современными исследователями вполне соответствующими действительности. Однако, по мнению автора статьи, есть определенные основания считать их не совсем точными. В статье используется информация, содержащаяся как в опубликованных, так и в архивных источниках, а также носящая «объективный характер»: приводятся расстояния между различными географическими пунктами, уточняется средняя скорость пароходов в середине XIX в. и т. п.

Ключевые слова: мемуары, путешествия, достоверность и вымысел, Гоголь, остров Мальта, Смирна, Бейрут, остров Корфу, Святая земля.

Информация об авторе: Виктор Мирославович Гуминский — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: gumins@rinet.ru

Для цитирования: Гуминский В.М. История с географией (Гоголь на пути к Святой земле) // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 170–191.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-170-191>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

HISTORY WITH GEOGRAPHY (GOGOL ON THE WAY TO THE HOLY LAND)

© 2021. Victor M. Guminsky

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: December 09, 2019

Approved after reviewing: March 12, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The article makes an attempt to specify the actual routes of Gogol's sea voyage in the Mediterranean Sea on his way to the Holy Land in the beginning of 1848 and to analyze the available data about his possible routes (in comparison to other Russian pilgrims). The author attempts to verify the authenticity of some data shared by Gogol whose reputation of an inventor and hoaxer among his contemporaries was not accidental. The article questions the tentative Gogol's pilgrimage to the Corfu Island (Kerkira) to pray before the relics of St. Spyridon of Trimythou and an extraordinary event that happened there: a miracle that provided an evident proof against one Englishman's skepticism who had suggested that the relics' incorruptibility was fabricated. Gogol's story about the "Englishman's disgrace" was retold by two of his contemporaries, and these reports are acknowledged by some modern researchers as truthful. However, the author of this essay believes there are some reasons to mistrust these sources as accurate. The data used for this purpose was taken from the published materials and archive sources but also bears on factual information, such as distances between different geographical points and the average speed of steamships in the middle of the 19th century.

Keywords: memoirs, traveling, authenticity and fiction, Gogol, Malta Island, Smyrna, Beirut, Corfu Island, Holy Land.

Information about the author: Victor M. Guminsky, DSc in Philology, Professor, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: gumins@rinet.ru

For citation: Guminsky, V.M. "History with Geography (Gogol on the Way to the Holy Land)." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 170–191. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-170-191>

Иногда человек начинает «любопытствовать о мире» и открывает в себе способность рассказывать о других людях и исторических событиях (мемуары) или различных странах и народах (путешествия), а потом еще и публикует эти рассказы. Достоверность сообщаемых таким образом сведений нередко подвергается впоследствии читателями (исследователями) сомнению. Особенно в случае «путешествий», когда порой отрицается и сам факт посещения автором-путешественником той или иной страны, а информация, содержащаяся в его произведении, объявляется заимствованием из трудов или рассказов путешественников-предшественников, а то и просто вымыслом.

Не затихает дискуссия по поводу пребывания Марко Поло (XIII–XIV вв.) в Китае или знаменитого русского путешественника-паломника конца XVI в. Трифона Коробейникова на Ближнем Востоке. Долгое время многие читатели «Писем об Испании» В.П. Боткина (СПб., 1857) были уверены, что автор никогда не бывал на Пиренейском полуострове, а собрал в своей популярной книге сведения из разнообразных печатных источников, изложив их от имени литературного героя-путешественника, и т. п. (см. об этом: [6, с. 49–53]).

Это время от времени происходит, можно сказать, с обыкновенными путешественниками. Насколько же сложнее разобраться с фактами биографии такого необыкновенного писателя и путешественника («сочинителя»), как Н.В. Гоголь, с его складывавшейся не одно десятилетие репутацией выдумщика, мистификатора (нередко он поддерживал ее сам).

Бывал ли Гоголь в Испании и Португалии? А в Дамаске или на острове Корфу? Современные гоголеведы, кажется, окончательно разрешили не-

которые из подобных вопросов (по крайней мере, они сами так считают), а сомнения все равно остаются. Иногда, на наш взгляд, для этого имеются определенные основания.

В начале 1842 г., получив благословение от преосвященного Иннокентия, тогда епископа Херсонского, Гоголь объявил семье Аксаковых о решении отправиться к Гробу Господню. Реакция Аксаковых на это заявление была неодинаковой. Глава семейства, обеспокоенный удивительным желанием, которое явно не соответствовало общепринятым (а также его собственным) представлениям о предназначении писателя, отметил в мемуарах: «Признаюсь, я не был доволен ни просветленным лицом Гоголя, ни намерением его ехать ко Святым Местам. Все это казалось мне напряженным, нервным состоянием и особенно страшным в Гоголе как в художнике...» [3, т. 2, с. 709].

В письме С.Т. Аксакову от 18 августа 1842 г. писатель попытался объяснить «странность» такого путешествия для «человека, не носящего ни клобука, ни митры, смешившего и смешавшего людей, считающего и донныне важным делом выставлять неважные дела и пустоту жизни». Только недавно был опубликован первый том «Мертвых душ», и Гоголь указал на «тайную связь» между «сим отдаленным путешествием» и «сим сочинением». Поэма, по мнению Гоголя, «вышла на свет» «не из победоносных триумфальных ворот в сопровождении трубного грома и торжественных звуков», как должно было быть и, возможно, еще будет, а «с погремущками <...> из темной низенькой калитки». «Лирическая восторженность» (лирические отступления) в «Мертвых душах» и паломничество в Иерусалим объявляются явлениями одного порядка: «И почему знать, что нет глубокой и чудной связи между всем этим и всей моей жизнью, и будущим, которое незримо грядет к нам и которого никто не слышит?» [18, т. 12, с. 112].

Осуществление грандиозного замысла поэмы, по мнению писателя, предполагало в первую очередь совершенствование души автора. Этому же должно было служить и предстоящее путешествие. Пообещав О.С. Аксаковой, приветствовавшей идею паломничества, «описать» Палестину, Гоголь добавил: «Но для того мне надобно очиститься и быть достойну» [3, т. 2, с. 709].

В предисловии к «Выбранным местам из переписки с друзьями» (1846, июль) писатель явно выводит путешествие на Святую землю за рамки частного душеполезного предприятия и придает ему едва ли не общественное значение. Даже остатки гонорара за «Выбранные места», предназначавшегося на издержки предстоящей поездки, он предполагает обратить «в подкрепление» паломникам, которые вроде него «почувствуют потребность внутреннюю» отправиться «к наступающему Великому посту на Святую землю» (в 1847 г. Великий пост должен был начаться 3 февраля), а также тем, которых он встретит на пути [18, т. 6, с. 8]. Непременное условие — помолиться им всем у Гроба Господня за гоголевских читателей. Писатель, хотя и с опозданием, но сдержал обещание: в официальной дипломатической переписке между Санкт-Петербургом и Бейрутом (26 мая 1848 г.) упоминается некая сумма, пожертвованная Гоголем «на пособие бедным поклонникам», — из нее к этому времени уже было издержано 9 рублей серебром (161 пиастр) (см.: [3, т. 3, с. 624]).

В заключение же Гоголь обещал молиться у Гроба Господня за всех своих соотечественников, «не исключая из них ни единого». И добавлял, что его молитва будет «бессильна и черства» (последнее слово еще не раз встретится в гоголевских письмах 1848–1850 гг., связанных с путешествием на Святую землю), «если святая небесная милость не превратит ее в то, чем должна быть наша молитва» [18, т. 6, с. 8–9]. Осуществить замысел паломничества к Гробу Господню писателю удалось только в начале 1848 г.

18 января 1848 г.¹ из Неаполя Гоголь извещал А.А. Иванова, что «полагает выехать на днях» на Святую землю. Протоиереем Тарасием Серединским был отслужен напутственный молебен: писатель загодя просил «отправить молебен <...> о благополучном путешествии» Н.Н. Шереметеву и М.И. Гоголь, причем приложил к письмам текст особой молитвы, «чтобы священник, сверх содержимого в обыкновенных молебнах, молился» [18, т. 15, с. 24–25, 33]. После этого Гоголь садится на «скверный пароход „Капри“» [18, т. 15, с. 29] и отплывает на остров Мальту (принадлежал Великобритании). Его путь пролегал через Мессинский пролив между бере-

¹ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, все даты в статье приводятся по новому стилю.

гом Сицилии и южным берегом Апеннинского полуострова — полуострова Калабрия. Карты начального этапа путешествия Гоголя по Средиземному морю, помещенные в работах некоторых современных исследователей, неточны, так как не учитывают этот факт (см.: [5, с. 200; 7, с. 73; 8, с. 138]).

Расстояние от Неаполя до Мессины, где пароход сделал остановку, составляет 175 морских миль². После Мессины пароход направился — может быть, сделав остановку и в сицилийском порту Катания («Мессина, Катания — все восстало, и английские фрегаты повсюду, как у себя дома», — писал Гоголь 22 января 1848 г. графу А.П. Толстому [18, т. 15, с. 29])³ — на Мальту. Расстояние от Мессины до Мальты — 150 морских миль. В заграничном паспорте Гоголя (так называемый 2-й паспорт) появились отметки: «Января 15. 1847. Находящийся в Неаполе чиновник 8 класса Николай Гоголь отправляется для путешествия по Святым Местам сроком на полтора года <...> Неаполь — 1848 Мессина — Мальта 14/26 января» [3, т. 2, с. 126]. Относительно даты отплытия «Капри» из Неаполя в «Летописи жизни и творчества Н.В. Гоголя» И.А. Виноградова содержатся несколько противоречивые сведения. В начале «сюжета» о плавании Гоголя составитель отмечает: «Января 19–20 <7–8>. Среда — четверг. Неаполь» [2, с. 11]. Однако к первой указанной дате дается примечание, которое можно рассматривать как уточняющее: «1848. Января 18 <6>. Вторник. Праздник Крещения Господня. Неаполь; 1848. Января 22 <10>. Суббота. О. Мальта» [2, с. 13]. Когда «Капри» отбыл из Неаполя, по мнению И.А. Виноградова, не совсем понятно: 18, 19 или 20 января 1848 г.? К тому же имеется и другое расхождение в датах: паспорт — письма Гоголя. Впрочем, возможно, гоголевский паспорт был завизирован на Мальте с опозданием. Хорошо известно, что писатель избегал (под разными предлогами) предъявлять свой паспорт проверяющим (см. об этом: [2, с. 126–127]). Но сколько же дней все-таки понадобилось «Капри» на переход в 325 морских миль Неаполь — Мальта (дата прибытия на остров вроде бы особых сомнений не вызывает — 22 января)?

2 Сведения о расстояниях между географическими пунктами гоголевского морского путешествия почерпнуты на сайте <https://sea-distances.org>. Разумеется, все приводимые цифры достаточно условны: расстояния указываются «по прямой», средняя скорость современных пассажирских судов (10 узлов) несколько занижена и т. п.

3 Гоголь имел в виду один из начальных этапов (Сицилийская революция 1848–1849 гг.) революционного антиавстрийского движения (Рисорджименто), направленного против власти Бурбонов и приведшего в конечном счете к объединению Италии.

Современному лайнеру со скоростью 10 узлов, для того чтобы преодолеть такое расстояние без остановок, понадобится что-то около полутора дней (точнее, 1 день 9 часов). «Капри», как мы знаем, останавливался, по крайней мере, в Мессине, а его скорость, скорей всего, была в два раза меньше, чем у современного корабля (см. ниже). Таким образом, для подобного морского перехода судну середины XIX в. потребовалось бы никак не меньше трех дней, а то и больше.

С Мальты, «по обещанию», Гоголь пишет графу А.П. Толстому 22 января 1848 г. В письме он жалуется на морскую болезнь, «плохой отелишко» на острове, и сообщает, что «со страхом думает о предстоящем четырехсуточном переезде» [18, т. 15, с. 29]. О каком переезде идет речь, сказать трудно. Российский генеральный консул в Сирии и Палестине К.М. Базили, ожидавший Гоголя в Бейруте, в письме от 6 января 1848 г. рекомендовал школьному товарищу «по расчету пароходов» направиться в Бейрут «через Александрию или Смирну» [18, т. 15, с. 8]. Расстояние от Мальты до египетской Александрии — 822 морские мили, и добраться туда на тогдашних маломощных пароходах за четверо суток невозможно (современному судну, идущему со средней скоростью 10 узлов, для этого потребуется 3 дня 10 часов)⁴. К тому же, как сообщил Базили, «отправившись из Александрии сюда, надо здесь просидеть 12 дней в карантине, а из Смирны сюда карантина нет» [18, т. 15, с. 8]. Расстояние от Мальты до древней малоазийской Смирны (турецкий Измир) несколько меньше — 677 морских миль (современному морскому лайнеру на их преодоление потребуется чуть меньше трех дней). В письме Толстому Гоголь добавил: «пароход раньше 27, кажется, нейдет» [18, т. 15, с. 29]. В выборе ближайшей (промежуточной) цели своего средиземноморского плавания Гоголь колеблется, и его «расчет пароходов» противоречив. 23 января 1848 г. он уже пишет С.П. Шевыреву, что «в Мальте» «остается немного дней, чтобы дожждаться парохода, идущего в Александрию» [18, т. 15, с. 32].

В письме тому же Шевыреву, отправленном из Неаполя еще 2 декабря 1847 г., Гоголь, жалуясь на ужасные страдания от морской болезни,

4 Средняя скорость движения пароходов середины XIX в. в открытом море была, судя по всему, почти в два раза меньше. По крайней мере, подобный вывод можно сделать, опираясь на данные, приведенные в статье «О скорости движения и высоте волнения» [13]. Здесь со ссылкой на наблюдения капитана английского флота Стенли указывается скорость военного судна «Ретльсбек» при «попутном», «неправильном» и т. п. «волнениях» (от 7,2 до 5 узлов). Следует учитывать, конечно, что военные пароходы были мощнее гражданских.

предположил еще один маршрут плавания к Святой земле: «...пути почти одиннадцать дней, включая туда остановки по одному дню в Мальте, Александрии и Афинах» [18, т. 14, с. 465]. Расстояние от Неаполя до Мальты мы уже знаем — 325 миль, Гоголь на «Капри» его преодолел за три-четыре дня. Знаем мы и расстояние от Мальты до Александрии — 822 мили. Почему писатель назвал Афины в качестве пункта однодневной остановки на пути к Святой земле, не совсем понятно: ведь это только удлинит путь до средиземноморских портов (Бейрут и др.), открывающих дорогу до Иерусалима по суше. Расстояние от Александрии до Афин, точнее, до «морских ворот» столицы Греции — порта Пирей, расположенного на берегу залива Сароникос Эгейского моря (около 10 км от Афин), — 512 миль. Расстояние от Александрии, например, до Бейрута — 340 миль, а от Пирея почти в два раза больше — 643 мили. Еще большее недоумение вызывает время («одиннадцать дней, включая <...> остановки»), определенное Гоголем на плавание по этому маршруту. Таким образом, получается 1659 морских миль за восемь дней, что маловероятно. Примерно за такое время подобное расстояние может преодолеть современное судно со средней скоростью 10 узлов.

Но как бы то ни было, а 27 января 1848 г. Гоголь уже с Мальты извещает Толстого, что, «садясь на пароход», он «переменил дорогу и едет через Константинополь, желая избегнуть двадцатидневного карантина» [18, т. 15, с. 34].

Расстояние от Мальты до Константинополя (ныне Стамбул) — 830 морских миль. Последний пункт назначения выглядит странно, так как опять явно удлинит дорогу до главной цели поездки — Святой земли. Впрочем, именно этот маршрут был самым традиционным для русских паломников: через Константинополь (Царьград) они сотнями направлялись к Гробу Господню, начиная с игумена Даниила (XII в.).

К тому же трудно предположить, что в письме Толстому от 27 января 1848 г. Гоголь по какой-то причине ввел того в заблуждение или что писатель мог не знать, «садясь на пароход», куда тот направляется. Но, отказавшись от плавания в Александрию из-за двенадцатидневного карантина в Бейруте, он преувеличил количество «карантинных» дней (двадцать вместо двенадцати), хотя дату отплытия назвал точно (она совпала с ожидаемой).

Но, может быть, узнав, что переход Мальта — Константинополь требует никак не меньше десяти дней, писатель в последний момент отка-

зался следовать по этому маршруту и остался на Мальте дожидаться более удобного рейса, например, «прямого» парохода до Смирны? Возможны и другие варианты. Гоголь мог назвать в письме Толстому от 27 января Константинополь, имея в виду только конечный пункт назначения отправлявшегося с Мальты парохода, который по пути неизбежно должен был делать остановки (например, на острове Крит), где можно было пересестись на судно, направлявшееся в чаемую Смирну. Да и сама Смирна, по сути дела, располагалась на том же «магистральном» маршруте в Константинополь. Косвенным подтверждением того, что Гоголь впервые побывал в Константинополе только на обратном пути со Святой земли в Россию, может служить его письмо П.А. Плетневу из «Байрута» от 2 апреля 1848 г.⁵, где, рассказывая о предстоящем прибытии в столицу Османской империи, он предполагал «обозреть» Константинополь «и все, что вблизи его» [18, т. 15, с. 40]. К тому же «возвращаться» в Смирну из Константинополя Гоголю, скорей всего, пришлось бы вместе с первой Русской Духовной миссией на пароходе «Махмудиз», но они встретились, как известно, только в малоазийском порту (см. ниже).

Следует учитывать еще одно. Гоголь должен был успеть в Смирну к вполне определенному сроку. Об этом его предупреждал в письме из Флоренции от 13 января 1848 г. художник и архитектор А.К. Бейне, не так давно побывавший на Ближнем Востоке: «Не забудьте осведомиться в австрийском посольстве в Неаполе об отходе парохода из Смирны в Бейрут, что бывает только один раз в месяц, чтобы вам не разойтись» [18, т. 15, с. 27]. Но почему Гоголь должен был, по совету Бейне, узнать о дате «отхода парохода из Смирны в Бейрут» именно в австрийском посольстве в Неаполе?

Дело в том, что художник имел в виду пароход австрийской компании «Ллойд», или «Австрийский Ллойд-Триест» (порт Триест — местонахождение штаб-квартиры компании). Эта компания, начавшая свою деятельность с открытия «внутреннего» маршрута Триест — Венеция (66 миль), бурно развивалась и в 1836 г. получила привилегию на пароходное сообщение со всем восточным Средиземноморьем (Левантом), включая Александрию и др. В 1844 г. «Австрийский Ллойд» целиком приобрел маршрут также

5 Писатель, вероятно, не успел отправить это письмо из Бейрута, и оно попало вместе с ним в одесский карантин, где получило штамп: «Очищено в Одесском карантине 6 апреля 1848» [18, т. 15, с. 484].

австрийской «Первой Дунайской пароходной компании» Константинополь — Смирна (часть одного из главных, как мы уже знаем, паломнических восточноевропейских маршрутов на Святую землю) — вместе со всем оборудованием (см. об этом: [16]).

По этому маршруту на австрийском пароходе «Махмудиэ» и отбыла из Константинополя 3 февраля 1848 г. «в пять часов пополудни» Первая Русская Духовная миссия во главе с отцом Порфирием (Успенским). 6 февраля отец Порфирий отметил в дневнике (последняя запись этого дня, т. е. вероятно, ближе к вечеру): «Пристань у Смирны». Таким образом, на четвертый день пароход прибыл в пункт назначения, преодолев расстояние в 273 морские мили (см.: [22, т. 3, с. 190–192]). Здесь русские «поклонники» пересели на австрийский же пароход «Истамбул» (6 февраля), где к ним присоединился Гоголь, и проследовали сначала до Родоса (7 февраля), а затем до Бейрута (11 февраля) (см.: [2, с. 22–25]). Словом, Гоголь успел к отплытию и не «разошелся» с бейрутским пароходом. Правда, мы все-таки не знаем, когда он прибыл в Смирну, на каком пароходе и откуда (А.К. Бейне упомянул пароходную «компанию Ростанд» [18, т. 15, с. 27], но никаких сведений о ней обнаружить не удалось). Так или иначе, но получается, что с 27 января (Мальта) по 6 февраля 1848 г. (Смирна) в средиземноморском путешествии Гоголя образовалось «белое пятно» в одиннадцать дней (об одиннадцати днях, как мы помним, Гоголь писал и Шевыреву еще 2 декабря 1847 г.), не позволяющее со всей определенностью выявить маршрут его плавания.

Последние годы в гоголеведении утвердилось мнение, что именно в этот временной промежуток писатель побывал на острове Корфу, принадлежавшем тогда Великобритании⁶. Оно опирается на сведения, содержащи-

6 И.А. Виноградов уверенно называет разделы своих трудов: «Гоголь на острове Корфу у мощей святителя Спиридона Тримифунтского» (см.: [3, т. 3, с. 615–618]) и «Гоголь у мощей Спиридона Тримифунтского» (см.: [2, с. 20–22]). Впрочем, цитируя [2, с. 22] то место из статьи С.О. Захарченко, где обозначен «морской путь из Неаполя до Иерусалима <...> через Триест, Корфу <...> и Смирну», после упоминания топонима Триест исследователь осторожно ставит вопросительный знак в угловых скобках. Определенную неуверенность можно увидеть и в следующих заявлениях самой С.О. Захарченко: «Посещение мощей Спиридона Тримифунтского на Корфу было для писателя незапланированным. Гоголь случайно оказался здесь» [7, с. 73]. То же чувство как будто присутствует и в определении В.А. Воропаевым

еся в письмах двух оптинских старцев. Вот письмо преподобного Макария Оптинского к духовной дочери А.И. Воейковой от 26 января 1849 г. (по старому стилю) со ссылкой на рассказ Гоголя («бывшего в прошлом году в Корфу») «Наталье Петровне»⁷: «...там есть мощи Св. Спиридона Тримифунтского. На открытии, Английский путешественник бывши там желал видеть мощи Св. Спиридона без покрова, что и было исполнено. Англичанин⁸ осматривал св. мощи (которые, как говорит Гоголь, сохранились совершенно невредимыми, и представляют вид недавно умершего человека), начал рассуждать о том, что это св. мощи набальзамированы, и что это особенно известный род бальзамирания, употребляющийся еще в Египте, и состоит в том, что мертвому вырезают кусок из спины, — через отверстие вынимают внутренность, и наполняют тело Ароматическими веществами. Когда он это говорил и монахи его слушали, может быть, иные и начинали сомневаться, тогда *св. мощи вдруг сами собою повернулись в раке и переложились к нему спиною!* Это так поразило Англичанина, что он тут же с ума сошел, а весь город ни о чем не говорил, как об этом происшествии, когда Гоголь туда приехал»⁹.

Из этого письма следует, что писатель, скорей всего, услышал о чуде от очевидцев или от других керкирских горожан, а спустя некоторое время рассказал о нем (старец Макарий даже употребил слово «пересказал») Н.П. Киреевской. В этом свидетельстве доминирует устно-легендарный элемент, ведь «весь город ни о чем не говорил, как об этом происшествии, когда Гоголь туда приехал». Хотя сам Гоголь как будто на месте визуально засвидетельствовал нетленность мощей святителя Спиридона.

Само чудесное событие произошло, судя по всему, не во время крестного хода, а при открытии раки с мощами святителя Спиридона, что время от

«посещения» писателем острова Корфу «одним из загадочных эпизодов биографии Гоголя» [5, с. 203].

7 Речь идет о Наталье Петровне Киреевской (1809–1900), жене (с 1834 г.) И.В. Киреевского, урожденной Арбенево. По предположению И.А. Виноградова, Гоголь рассказал Киреевским о пребывании у мощей святителя Спиридона на Корфу в Москве в период с «1848 октября середина» до «1849 января первая половина» [2, с. 236].

8 Следует иметь в виду, что сформулированная в эпоху Реформации доктрина англиканства (39 Articles of Religion: статьи 14, 22) в принципе отрицала как не находящее подтверждения в Священном Писании почитание мощей, икон и статуй святых, а также само учение об их заслугах, пополняющих «сокровищницу благодати», хранимую Церковью.

9 Это письмо впервые полностью, без купюр, издала С.О. Захарченко (см.: [22, с. 258]; ср.: [3, т. 3, с. 615]).

времени практиковалось в Керкире (см. ниже). Все это представляется достаточно правдоподобным, хотя, конечно, нельзя исключить и того, что писатель мог услышать о чуде не на Корфу, а, например, во время плавания на корабле между островами греческого архипелага от кого-нибудь из уроженцев Керкиры или просто от любого другого из спутников, побывавших на Корфу.

В несколько иной редакции, с усилением визуального элемента («свидетельские показания» Гоголя и горожан), об этом же чуде повествуется в письме (недатированном)¹⁰ преподобного Амвросия Оптинского «О почитании святых мощей». Здесь со ссылкой теперь уже на рассказ писателя отцу Порфирию (Григорову)¹¹ сообщается о том, что Гоголь «сам видел мощи св. Спиридона и был свидетелем чуда от оных. При нем мощи обносились около города, как это ежегодно совершается 12 декабря с большим торжеством. Все бывшие тут прикладывались к мощам, а один английский путешественник не хотел оказать им должного почтения, говоря, что спина угодника будто бы была прорезана и тело набальзамировано; потом, однако, решился подойти, и мощи сами обратились к нему спиной. Англичанин в ужасе пал на землю пред святыней. Этому были свидетелями многие зрители, в том числе и Гоголь, на которого сильно подействовал этот случай» [3, т. 3, с. 616–617] (ср.: [4, с. 152]).

Однако 12 (24) декабря 1847 г. Гоголь не мог быть на Корфу — он находился в Италии, а в декабре 1848 г. — уже в Москве¹². Заметим также, что в день памяти святителя Спиридона раку с его мощами на три дня (с вечера 11 декабря до вечерни 13-го) выносят из придела и ставят у местного ряда иконостаса, т. е. примерно на то же место, где рака находилась в прежние времена для поклонения и молебных песнопений (подобная практика утвердилась много раньше середины XIX в.).

Мощи выносят из храма четыре раза в год в ознаменование избавления от различных напастей жителей острова по заступничеству святите-

¹⁰ И.А. Виноградов относит его к 1870-м гг. (см.: [3, т. 3, с. 616]).

¹¹ Гоголь познакомился с отцом Порфирием (Григоровым) во время посещения Оптиной пустыни 17–19 февраля 1850 г., когда тот был еще рясофорным послушником. 15 марта 1851 г. «духовный друг» писателя скончался, и 2 июня того же года Гоголь «с особенным чувством благоговения отслушал вечерню, панихиду» на его могиле в Оптиной пустыни (см.: [3, т. 3, с. 797–800]).

¹² На это обратила внимание и С.О. Захарченко, указавшая: «Если бы он (Гоголь. — В.Г.) попал на Корфу на месяц раньше, то оказался бы свидетелем чуда» [7, с. 73], ср.: [2, с. 21–22; 3, т. 3, с. 617; 5, с. 205].

ля. В Вербное Воскресенье крестный ход (литания) совершается в память избавления от бубонной чумы (1629–1630 гг.); в Великую (Страстную) Субботу — от страшного голода начала XVI в.; 11 августа — от нашествия турок-османов в 1716 г.; в первое воскресенье ноября — еще от одной чумной эпидемии последней трети XVII в. По окончании крестных ходов мощи святителя выставлялись для поклонения в храме, как правило, на три дня.

Вот как это происходило в первой трети XVIII в. и сохранилось, за исключением некоторых деталей, до настоящего времени: гробницу святителя открывают, «взимають его со ракою, священники, облекшеся въ фелоны, творять процессию, обходяще стогни града и носящее его, аки живаго, стоящего на своихъ ногахъ; таже, по окончании процессии, паки вносятъ в церковь и поставляютъ со ракою стояща между наместными образами, лобзания ради народа, и биваетъ отворень 7 или 8 дней» [19, с. 216].

Стоит ли добавлять, что ни в одном из этих крестных ходов Гоголь не мог участвовать, ибо в 1847 г. писатель до конца мая находился в Италии, затем во Франции и Германии, а с конца ноября по январь 1848 г. — в Неаполе, откуда и выехал после 6 (18) января на Святую землю. Таким образом, сведения, сообщенные в письме преподобного Амвросия Оптинского о пребывании Гоголя на острове Корфу и его участии в крестном ходе с нетленными мощами святителя Спиридона Тримифунтского, едва ли соответствуют действительности.

При этом необходимо учитывать и своеобразную интерпретацию Гоголем некоторых фактов биографии и особенностей натуры отца Порфирия, «славного человека и настоящего христианина» с «детской, светлой, прозрачной» душой, «поэта и мечтателя», способного на «всякие внезапные порывы» [3, т. 2, с. 391]. Петр Александрович Григоров родился в 1804 г. (по другим данным, в 1803 г.) и происходил «из дворян Елецких» Орловской губернии. Род Григоровых известен с XV в. (Петр Александрович принадлежал к его пятнадцатому колену). Отметим, что встречающиеся в популярной литературе указания на то, что П.А. Григоров был «гвардейским офицером» и даже «конногвардейцем» не соответствуют действитель-

ности. Согласно документальным материалам «Оптинского некрополя»¹³, по окончании 2-го кадетского корпуса (до 1800 г. — Артиллерийский и инженерный шляхетский кадетский корпус) в 1825 г. П.А. Григоров вышел прапорщиком в 23-ю коннобатарейную роту, а с 1 мая 1827 г. состоял адъютантом при конноартиллерийской бригаде 2-й Драгунской дивизии (под этим названием просуществовала с 1812 по 1856 г.). 4 или 6 февраля 1830 г. (в разных источниках даты немного расходятся) П.А. Григоров вышел в отставку в звании подпоручика. Эти данные находятся в противоречии с хорошо известным пушкинистам сюжетом о посещении поэтом во время одной из прогулок в окрестностях Одессы расположения артиллерийской части, где служил П.А. Григоров. Тот, узнав в посетителе Пушкина, тотчас отдал приказ об орудийном залпе в его честь и т. д. М.А. Цявловский осторожно датирует посещение: «1823 (?). Июль (?), 3 (?)... 1824 (?). Июль (?), 31 (?)» [12, с. 355] (ср.: [15, с. 120]). Это событие, характеризующее особенное, восторженное отношение молодого русского офицера к великому поэту-соотечественнику (за что Григоров поплатился арестом), как мы видим из сопоставления с армейским послужным списком П.А. Григорова, едва ли могло произойти, так как в это время (1823 или 1824 г.) будущий отец Порфирий еще учился в Санкт-Петербурге. Впрочем, для нас сейчас важнее другое, а именно источники, на которые ссылался М.А. Цявловский: статья М.П. Погодина «Замечательные слова Ломоносова, Сумарокова и Пушкина» [1, с. 43–44] и «Мое знакомство с Гоголем...» Л. Арнольди [3, т. 2, с. 391–392]. В обоих случаях история о салюте в честь Пушкина приводилась мемуаристами «со слов Н.В. Гоголя» (хотя Погодин нетвердо помнил первого рассказчика этого «анекдота»). Поэтому и рассказ отца Порфирия об участии Гоголя в крестном ходе с мощами святителя Спиридона на острове Корфу едва ли можно отнести к произведениям так называемого монастырского фольклора, подобным долгие годы бытовавшей в той же монастырской среде легенде о преподобном Паисии Величковском как о раскаявшемся императоре Петре Великом. Проще говоря, этот замечательный «анекдот» был придуман, скорей всего, не отцом Порфирием, а самим Гоголем.

13 См.: Оптинский некрополь. URL: <https://ok.ru/optinavovs/topic/69067344451067> (дата обращения: 19.12.2019).

В статье С.О. Захарченко читаем: «Подтверждением того, что в то время морской путь из Неаполя до Иерусалима проходил через Триест, Корфу (современное название — Керкира) и Смирну (из-за беспокойного Средиземного моря, несовершенности судов того времени и маломерности пароходика, ходившего из Неаполя до Смирны) является письмо Антония (Бочкова) о. Макарию Оптинскому от 16 сентября 1851 года». В примечании к этому месту статьи со ссылкой на рукописный источник¹⁴ цитируется и само письмо: «По дороге в Триест заезжали мы в Корфу, и Господь привел меня неожиданно к нетленным и святым мощам святителя и угодника своего св. Спиридона Тримифунтского. Я возблагодарил его за избавление нас от страшной 30-часовой качки, от которой пароход наш в 260 сил мотался, как малая лодка, к ужасу нашего зрения. Противный ветер остановил его на 12 часов...» [7, с. 73, 74].

Существование «в то время» подобного маршрута (Неаполь — Иерусалим «через Триест...» и т. д.) вызывает определенные сомнения. Тем более вряд ли его можно назвать «одним из традиционных морских маршрутов» [5, с. 203]. Нам известен только один старинный «европейский» (с Запада на Восток) паломнический маршрут на остров Корфу, и он пролегал из Венеции (Венеция — Корфу: 496 миль). Именно им проследовал с 1 марта по 9 апреля 1725 г. на парусном судне В.Г. Григорович-Барский (см.: [19, с. 200–213]).

Но игумен Антоний, как выясняется, никогда и не плывал «из Неаполя до Иерусалима». Известно, что он не раз совершал паломнические поездки на Святую землю и Афон. Правда, время этих путешествий указывается по-разному: 1847–1848, 1852 и 1857 гг.; 1846–1847 гг.; 1852, 1857–1858 гг. (см.: [9, с. 578–579; 10, с. 15–16], ср.: [14, с. 323]). Послание преподобному Макарию Оптинскому отец Антоний отправил, по собственному признанию, уже по возвращении в Россию, побывав в Петербурге, «на пути в Ладугу», т. е., вероятней всего, в Староладожский Николаевский монастырь, духовником которого он вскоре стал. В письме отец Антоний рассказывал об афонских впечатлениях и даже делал карандашом и чернилами зарисовки достопримечательностей Святой Горы. Но для нас сейчас главное — ука-

14 НИОР РГБ. Ф. 213. К. 80. Ед. хр. 6. Л. 51 об.

зание на маршрут возвращения с Афона: «...через Триест (по дороге к которому паломник и посетил Корфу. — В.Г.), Вену и Варшаву». И несколько ниже: «Я повернул из Смирны в Европу...»¹⁵. Маршрут плавания очевиден: Афон (третий, самый восточный из трех «пальцев» полуострова Халкидики в Эгейском море) — Смирна (побережье Эгейского моря, запад Турции), далее, обогнув с юга Пелопоннесский полуостров, по Ионическому морю на остров Корфу и через Адриатическое море в Триест и т. д.

Подтверждением того, что игумен Антоний в целом придерживался традиционного русского паломнического маршрута, может служить его ходатайство о разрешении поехать на год в Святую землю и Афон от июня 1857 г. и просьба о выдаче ему «паспорта в Иерусалим через Одессу и обратно через Италию и Австрию для удобнейшего возвращения по европейским путям» (цит. по: [9, с. 579]). Вероятней всего, отец Антоний плывал все на тех же австрийских лloydовских пароходах. Знаменитое «Русское Общество Пароходства и Торговли» (РОПиТ), благодаря которому многие русские паломники смогли побывать на Святой земле, в 1857 г. только разворачивало свою деятельность, и его пароходы совершали лишь одиночные пробные рейсы в порты Средиземноморья.

Примерно в то же время побывал на Корфу и архимандрит Порфирий (Успенский). Он также следовал в основном традиционным маршрутом: Иерусалим — Яффа — Александрия — Смирна — остров Сирос (Сира) — порт Пирей (недалеко от Афин) — остров Закинф — остров Корфу — Триест. Плавание продолжалось с 8 по 26 мая 1854 г. (по старому стилю) (см.: [22, т. 5, с. 217–234]).

Расстояние от Мальты до Корфу (Керкиры) в Ионическом море — 361 миля. От Корфу до Смирны — 529 миль. Итого 890 миль. Преодолеть это расстояние по прямой без остановок и при идеальных погодных условиях современный корабль со средней скоростью 10 узлов может за 3,5 дня. Пароходы середины XIX в., естественно, передвигались с меньшей скоростью и чаще останавливались, например, в портах Ионических островов (Закинф, Кефалония и др.). Вообще, эти пароходы предпочитали (по возможности) плавать вдоль берегов («от мыса к мысу» — каботаж) без выходов в открытое море, где негде было укрыться во время шторма, и следовали

¹⁵ Антоний, иг. (Бочков). Письмо о. Макарию Оптинскому от 16 сентября 1851 года // НИОР РГБ. Ф. 213. К. 80. Ед. хр. 6. Л. 50 об. — 51. Предоставлено М.И. Крутовой.

по Средиземному морю, как мы уже знаем, со скоростью примерно 80 миль в день. Таким образом, на переход с Мальты до Корфу, а затем до Смирны в 1848 г. пароходу понадобилось бы что-то около одиннадцати дней. Конечно, в принципе (при идеальных условиях) это возможно. Но только в принципе (ср.: [6, с. 456]).

Однако ни в сохранившихся письмах, ни в беседах с современниками (периода паломничества и сразу после него) Гоголь о плавании на остров Корфу не упоминал, как не вспоминал о чуде «с посрамлением англичанина» и о самом святителе Спиридоне Тримифунтском¹⁶. Хотя, казалось бы, подобным сведениям вполне могло найтись место в гоголевских письмах таким духовно близким адресатам, как граф А.П. Толстой, отец Матфей Константиновский и др.; с ними писатель всегда был достаточно откровенен и доверителен, в том числе, при разговоре о религиозных переживаниях. Нельзя также не учитывать, что гоголевский рассказ о чудесном событии на Корфу дошел до нас как бы в двойном и, чаще всего, позднейшем пересказе; письмо Н.П. Киреевской, на которое ссылался старец Макарий, не сохранилось; при первой публикации письма преподобного Макария А.И. Воейковой¹⁷ (см.: [21]) именно гоголевское сообщение о чуде с англичанином было почему-то изъято (купировано); утрачен и оригинал письма преподобного Амвросия Оптинского и т. п.

Конечно, можно обратить внимание и на гоголевский рассказ «об одном англичанине», зафиксированный в одесском дневнике Е.А. Хитрово 9 февраля 1851 г. (т. е. через три года после гипотетического посещения писателем Корфу) [3, т. 3, с. 748]. Его можно с определенными натяжками интерпретировать как своеобразное преломление («перекличку») (см.: [3, т. 3, с. 758] гоголевского «сюжета» о крестном ходе с нетленными мощами святителя Спиридона Тримифунтского, изложенного в письме преподобного Амвросия Оптинского. По крайней мере, ситуативно здесь присутствует некоторое, хоть и весьма отдаленное, сходство. Герой рассказа «дошел до духовной жизни не так, как другие, которые с молоком всасывают правила и

¹⁶ В гоголевских «Выписках из служебной Миней» содержатся «каноны и песни церковные», посвященные в том числе «преподобному <отцу нашему> Спиридону Чудотворцу, Епископу Тримифийскому (sic! — В.Г.)». И.А. Виноградов и В.А. Воропаев предполагают, что этот сборник «выписок» был составлен «в Ницце зимой 1843/1844 г.» (см.: [18, т. 9, с. 192, 839]).

¹⁷ В этом издании принимала активное участие сама Н.П. Киреевская.

убеждения и веру, заповеданную родителями, неприкосновенно сохраняют. Он, напротив, сомневался во всем и не знал, что избрать себе неизбежно опору. Погруженный раз в такие думы, он увидел покойника, которого несли мимо. “Да вот, — он подумал, — самое верное! Вернее смерти ничего нет!” И с этой мыслью началось его обращение» [3, т. 3, с. 748]¹⁸. Но ни о каком Корфу, ни о чуде с мощами святителя Спиридона и т. п. здесь, как мы видим, речи не идет¹⁹.

Остается добавить, что о чуде «с англичанином» у мощей святителя Спиридона не упоминается ни в одном из доступных нам исследований по истории Керкирской митрополии или посвященных жизни и чудесам святителя (имеются в виду работы С. Папагеоргио, И. Скадопулоса, С. Катароса и др.). Впрочем, отдаленным отзвуком этого предания можно при желании посчитать такие устные утверждения некоторых представителей современного греческого духовенства: «Мощи для поклонения открывают не всем. Например, англичанам, исповедующим протестантизм, раку с мощами святого не открывают никогда». Вероятно, для подтверждения или опровержения сведений о посещении Гоголем острова Корфу, как и о других возможных маршрутах плавания писателя по Средиземному морю, требуются дальнейшие изыскания.

18 Незадолго до этого — 1 февраля 1851 г. — в Одессе в том же доме Репниных Гоголь высказался по поводу всех англичан, точнее, всех и каждого: «Странно, как у них всякий человек особо и хорош, и образован, и благороден, а вся нация — подлец; а все потому, что родину свою они выше всего ставят» [3, т. 3, с. 747]. Следует также заметить, что имя святителя Спиридона Тримифунтского, вероятно, было знакомо Гоголю, по крайней мере, с юности. Вот что вспоминал Г.И. Высоцкий, гоголевский соученик по Гимназии Высших наук: «Охота писать стихи высказалась у Гоголя по случаю его нападок на товарища Б<орозди>на, которого он преследовал за короткую стрижку волос и прозвал расстригу Спиридоном. Вечером, в день именин Б<орозди>на, 12 декабря...» [11, с. 105]. Далее Высоцкий приводит сочиненный Гоголем акrostих, начальные буквы которого образуют имя Спиридон (12 декабря, в числе прочих, отмечаются именины Спиридона, Ферапонта и Александра. У Федора Бороздина, о котором идет речь в этих воспоминаниях, именины могли приходиться на 12 декабря только в том случае, если при крещении он получил имя Ферапонт (тогда Федор было его обиходное, светское имя). С другой стороны, мемуарист мог перепутать день именин Федора Бороздина с Днем ангела его брата Александра, который также учился в Нежинской гимназии. — Указано И.А. Виноградовым).

19 Встреча со смертью, с покойником как причина обращения к вере — достаточно распространенный мотив в мировой литературе. Так, смерть отца и созерцание его в гробу заставляет героя знаменитой повести Шатобриана (1802) Рене впервые задуматься о бес-
смертии души и о блаженстве монастырской жизни.

Список литературы

Исследования

- 1 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост., подгот. текста и коммент. В. Вацуро и др. М.: Худож. лит., 1985. Т. 2. 575 с.
- 2 *Виноградов И.А.* Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя: в 7 т. М.: ИМЛИ РАН, 2017–2018. Т. 6. 1848–1850. 656 с.
- 3 Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Науч.-критич. изд.: в 3 т. / изд. подгот. И.А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2011–2013.
- 4 *Воропаев В.А.* Николай Гоголь. Опыт духовной биографии. 2-е изд., испр. и доп. М.: Паломник, 2014. 335 с.
- 5 *Воропаев В.А.* Путешествие ко Гробу Господню // *Воропаев В.А.* Нет другой двери... О Гоголе и не только. М.: Белый город, 2019. С. 193–221.
- 6 *Гуминский В.М.* Русская литература путешествий в мировом историко-культурном контексте. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 607 с.
- 7 *Захарченко С.О.* Гоголь на Корфу // Учен. зап. Петрозавод. гос. ун-та. 2012. Август. № 5 (126). С. 72–74.
- 8 *Захарченко С.О.* Чудо у мощей Спиридона Тримифунтского // XI Гоголівські читання: зб. наукових праць Міжнародної наукової практичн. конференції (Полтава, 1–3 квіт. 2013 р.). Полтава: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2013. С. 136–139.
- 9 *Исаков С.* Алексей Поликарпович Бочков. Биографический очерк // *Игнатий Брянчанинов, свят.* Полн. собр. творений. М.: Паломник, 2002. Т. 4. С. 565–596.
- 10 *Исаков С.Г.* Игумен Антоний (Бочков). Жизнь и творчество // Дон-Кихот русского монашества. Жизнь и творчество игумена Антония (Бочкова). СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2010. С. 15–63.
- 11 *Кулиш П.А.* Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем / вступ. ст. и коммент. И.А. Виноградова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 703 с.
- 12 Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 1799–1826 / сост. М.А. Цявловский. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука. 1991. 785 с.
- 13 О скорости движения и высоте волнения // Морской сборник. 1849. Т. 2. № 1. Январь. С. 113–117.
- 14 *Рейтблат А.И.* Бочков Алексей Поликарпович // Русские писатели. 1800–1917: Биогр. словарь. М.: Сов. энцикл., 1989. Т. 1: А — Г. С. 322–323.
- 15 *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение: словарь-справ. 2-е изд., доп. и перераб. Л.: Наука, 1988. 544 с.
- 16 *Чернов М.С.* Развитие морского и речного судостроительства и судоходства в Австрии во второй половине XIX – начале XX вв. // Гуманитарные и юридические науки. Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2015. № 2 (6). С. 53–59.

Источники

- 17 [Амвросий, иеросхим.] Собрание писем блаженных памяти оптинского старца иеросхимонаха Амвросия к мирским особам. 2-е изд., с доп. Сергиев Посад: Изд. Козельской Введенской Оптиной пустыни, 1908. Ч. I. 144 с.
- 18 Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.
- 19 Григорович-Барский В.Г. Странствования по святым местам Востока (с 1723 по 1747 г.). М.: Ихтиос, 2004. Ч. I. С. 423 с.
- 20 [Макарий, иеросхим.]. Собрание писем блаженной памяти оптинского старца иеросхимонаха Макария. Отд. 1. Письма к монахам. Отд. 2. Письма к монахиням. Москва: Изд. Козельской Введенской Оптиной пустыни, 1863. [Ч. 4]. 780 с.
- 21 [Макарий, прп.]. Собрание писем преподобного Макария Оптинского к мирским особам: в 3 т. / сост. С.О. Захарченко. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2010. Т. I: А — И. 875 с.
- 22 [Порфирий (Успенский), еп.]. Книга бытия моего. Дневники и автобиографические записки епископа Порфирия Успенского: в 8 т. М.: Индрик, 2010.

References

- 1 A.S. *Pushkin v vospominaniakh sovremennikov: v 2 t.* [*Pushkin in the Memoirs of Contemporaries*], comp., text prep. and comm. by V. Vatsuro, et al., vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1985. 575 p. (In Russ.)
- 2 Vinogradov, I.A. *Letopis' zhizni i tvorchestva N.V. Gogolia: v 7 t.* [*Chronicles of Life and Work of N.V. Gogol: in 7 vols.*], vol. 6: 1848–1850. Moscow, IWL RAS Publ., 2017–2018. 656 p. (In Russ.)
- 3 *Gogol' v vospominaniakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyi sistematicheskii svod dokumental'nykh svidetel'stv. Nauchno-kriticheskoe izdanie: v 3 t.* [*Gogol in Memoirs, Diaries, Correspondence of Contemporaries. Complete Systematic Collection of Documented Evidences: in 3 vols.*], ed. prepared by I.A. Vinogradov. Moscow, IWL RAS Publ., 2011–2013. (In Russ.)
- 4 Voropaev, V.A. *Nikolai Gogol'. Opyt dukhovnoi biografii* [*Nikolay Gogol: Spiritual Biography Experience*]. 2nd ed. Moscow, Palomnik Publ., 2014. 335 p. (In Russ.)
- 5 Voropaev, V.A. "Puteshestvie ko Grobu Gospodniu" ["A Journey to the Holy Sepulcher"]. Voropaev, V.A. *Net drugoi dveri... O Gogole i ne tol'ko* [*There is No Other Door... About Gogol and Others*]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2019, pp. 193–221. (In Russ.)
- 6 Guminskii, V.M. *Russkaia literatura putesthestvii v mirovom istoriko-kul'turnom kontekste* [*Russian Travel Literature in the International Historical and Cultural Context*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 607 p. (In Russ.)
- 7 Zakharchenko, S.O. "Gogol' na Korfu" ["Gogol in Corfu"]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 5 (126), August, 2012, pp. 72–74. (In Russ.)
- 8 Zakharchenko, S.O. "Chudo u moshchei Spiridona Trimifuntskogo" ["A Miracle by the Relics of St. Spyridon of Trimythos"]. *XI Gogolivs'ki chitannia: zbornik naukovikh prats' Mizhnarodnoi naukovoï praktichnoi konferentsii (Poltava, 1–3 kvit. 2013 r.)* [*XI Gogol Readings: Collection of Essays of the International Academic Conference (Poltava, April 1st–3rd, 2013)*]. Poltava, PNPU imeni V.G. Korolenka Publ., 2013, pp. 136–139. (In Ukrainian)
- 9 Isakov, S. "Aleksei Polikarpovich Bochkov. Biograficheskii ocherk" ["Aleksey Polikarpovich Bochkov. Biographical Sketch"]. Brianchaninov, Ignatii, sviatitel'. *Polnoe sobranie tvorenii* [*Complete Works*], vol. 4. Moscow, Palomnik Publ., 2002, pp. 565–596. (In Russ.)
- 10 Isakov, S.G. "Igumen Antonii (Bochkov). Zhizn' i tvorchestvo" ["Abbot Anthony (Bochkov). Life and Works"]. *Don-Kikhot russkogo monashestva. Zhizn' i tvorchestvo igumena Antonii (Bochkova)* [*Don Quixote of the Russian Monkhhood. Life and Works of Abbot Anthony (Bochkov)*]. St. Petersburg, Izdatel'stvo "Pushkinskii Dom" Publ., 2010, pp. 15–63. (In Russ.)

- 11 Kulish, P.A. *Zapiski o zhizni Nikolaia Vasil'evicha Gogolia, sostavlennye iz vospominanii ego druzei i znakomykh i iz ego sobstvennykh pisem* [A Sketchbook about the Life of Nikolay Gogol, Compiled of Memoirs of His Friends and Acquaintances and His Own Letters], introd. and comm. by I.A. Vinogradov. Moscow, IWL RAS Publ., 2003. 703 p. (In Russ.)
- 12 *Letopis' zhizni i tvorchestva A.S. Pushkina. 1799–1826* [Chronicles of Pushkin's Life and Work. 1799–1826], comp. M.A. Tsiavlovskii. 2nd ed., Leningrad, Nauka Publ., 1991. 785 p. (In Russ.)
- 13 “O skorosti dvizheniia i vysote volneniia” [“About the Speed of Movement and the Height of the Waves”]. *Morskoi sbornik*, vol. 2, no. 1, January, 1849, pp. 113–117. (In Russ.)
- 14 Reitblat, A.I. “Bochkov Aleksei Polikarpovich” [“Bochkov Alexey Polikarpovich”]. *Russkie pisateli. 1800–1917: biograficheskii slovar'* [Russian Writers. 1800–1917: Biographical Dictionary], vol. 1. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1989, pp. 322–323. (In Russ.)
- 15 Chereiskii, L.A. *Pushkin i ego okruzhenie: slovar'-spravochnik* [Pushkin and His Circle: Dictionary and Reference Book]. 2nd ed., Leningrad, Nauka Publ., 1988. 544 p. (In Russ.)
- 16 Chernov, M.S. “Razvitie morskogo i rechnogo sudostroitel'stva i sudokhodstva v Avstrii vo vtoroi polovine XIX – nachale XX vv.” [“Development of the Sea and River Vessel Building and Navigation in Austria in the Second Half of 19th – Early 20th Century”]. *Gumanitarnye i iuridicheskie nauki*. Stavropol', Izdatel'svo SKFU Publ., no. 2 (6), 2015, pp. 53–59. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

(АВТО)БИОГРАФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ЭПИСТОЛЯРИИ А.С. ХОМЯКОВА

© 2021 г. М.Д. Кузьмина

*Высшая школа печати и медиатехнологий
Санкт-Петербургского государственного универ-
ситета промышленных технологий и дизайна,
Санкт-Петербург, Россия;*

*Институт философии и права Сибирского отде-
ления Российской академии наук, Россия*

Дата поступления статьи: 23 марта 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 13 мая 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-192-205>

*Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда,
проект № 20-68-46021, «Славянофильство в религиозно-философском диалоге:
1836–1917»*

Аннотация: В статье рассматривается автобиографический и биографический дискурс в эпистолярии А.С. Хомякова. Выявляется, что оба, и особенно первый, выражены у него беспрецедентно скупое. Характерные для эпистолярного жанра и потому ожидаемые читателем элементы автобиографии устойчиво подменяются элементами биографии, причем практически всегда в варианте некролога. Как правило, это некрологи людям, прожившим не только частную, но и общественную жизнь, оставившим след в истории, оказавшим влияние на современников, а возможно, и потомков, — что в наибольшей степени и интересует Хомякова. Уделяя преимущественное внимание личностным качествам, сфере и степени самореализации тех, о ком ведет речь, он почти не освещает их внешнюю канву жизни. Таким образом, в эпистолярии, с одной стороны, представлены парадоксальные варианты некролога, биографического жанра, — без биографии, а с другой — очень индивидуализированные варианты некролога, жанра, на тот момент, казалось бы, себя уже безнадежно исчерпавшего, приобретшего клишированный характер.

Ключевые слова: А.С. Хомяков, эпистолярный, письмо, биографический дискурс, автобиографический дискурс, некролог.

Информация об авторе: Марина Дмитриевна Кузьмина — кандидат филологических наук, доцент кафедры книгоиздания и книжной торговли, Высшая школа печати и медиатехнологий, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, ул. Большая Морская, д. 18, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1293-800X>

E-mail: mdkuzmina@mail.ru

Для цитирования: Кузьмина М.Д. (Авто)биографический дискурс в эпистолярии А.С. Хомякова // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 192–205.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-192-205>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

(AUTO)BIOGRAPHIC DISCOURSE IN A.S. KHOMYAKOV'S EPISTOLARY

© 2021. Marina D. Kuzmina

*Book Publishing and Book Trade of the Higher School
of the Press and Media Technologies of St. Petersburg
State University of Industrial Technologies and Design,
St. Petersburg, Russia;*

*Institute of Philosophy and Law, Siberian Branch of the
Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia*

Received: March 23, 2020

Approved after reviewing: May 13, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Acknowledgements: The study was supported by the Russian Science Foundation, project N 20-68-46021, "Slavophilism in the Religious and Philosophical Dialogue: 1836–1917."

Abstract: The article discusses autobiographical and biographical discourse in the epistolary of A.S. Khomyakov. It turns out that both, and especially the former, are underrepresented. Khomyakov steadily replaces autobiographical elements typical of the epistolary genre and thereby expected by the reader with biographical elements, almost always in the form of obituary. As a rule, those are obituaries to public figures who had left a mark in history, influenced contemporaries, and possibly descendants — what mostly interests Khomyakov as the author. Paying primary attention to personal qualities, the scope and degree of self-realization of these qualities, he almost never covers external, factual side of their lives. Thus, the epistolary includes, on the one hand, paradoxical elements of the obituary and the biographical genre without a typical biographic narrative, while on the other hand, a highly individualized version of the obituary, a genre that, at a time, seemed to have hopelessly exhausted itself and become clichéd.

Keywords: A.S. Khomyakov, epistolary, letter, biographical discourse, autobiographical discourse, obituary.

Information about the author: Marina D. Kuzmina, PhD in Philology, Associate Professor, Book Publishing and Book Trade of the Higher School of the Press and Media Technologies of St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Bolshaya Morskaya St. 18, 191186 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1293-800X>

E-mail: mdkuzmina@mail.ru

For citation: Kuzmina, M.D. "(Auto)biographic Discourse in A.S. Khomyakov's Epistolary." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 192–205. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-192-205>

Основная часть сохранившегося эпистолярного наследия А.С. Хомякова относится к 1840–1850-м гг., десятилетиям, следующим за пиком популярности жанра письма. Но и в 1840–1850-е гг. К.С. Аксаков, Т.Н. Грановский, А.И. Герцен и другие современники сохраняли приверженность к эпистолярному жанру. Переписка Герцена настолько обширна, что занимает более половины объема его тридцатитомного собрания сочинений. Высоко ценя возможности эпистолярной формы («...форма письма самая широкая, она свободна, как женская блуза, нигде не шнурует и нигде не жмет» [14, с. 64]), Герцен облакает в нее значительное количество художественно-публицистических и художественно-философских работ («Письма из Франции и Италии», «Концы и начала», «Письма к будущему другу», «Письма к противнику», «К старому товарищу»). Хомяков тоже в ряде случаев, преследуя свои цели, идет этим путем — в печати появляются его «Письмо об Англии», «письмо» о философии к Ю.Ф. Самарину, выросшее из частной переписки, и другие тексты.

Однако корпус эпистолярных текстов Хомякова поражает своей малочисленностью. Идеолог славянофильства неоднократно признавался в неудовлетворенности жанровыми возможностями письма и в нелюбви к ведению переписки. «Твоя правда <...>, — сообщал он А.В. Веневитинову, — что без особенного дела я не вдруг соберусь писать. Никогда отроду не мог я завести корреспонденцию и всегда завидую тем, у которых она есть. Это не просто лень браться за перо, хоть я и не скрываю этого сладостного порока, но какое-то чувство мертвенности в письменных сообщениях между друзьями. Все то, чем оживляется разговор, чем слово, сказанное другу, отличается от слова, сказанного приятелю или знакомому, — все это тонет

в чернильнице, и выходит какое-то бесцветное писание, не носящее даже признака теплого, дружеского чувства. Вот отчего мне всегда нужен, как ты говоришь, крючок, к которому прицепить свое письмо» [15, с. 65]. Письма к другим адресатам также пестрят признаниями: «Я самый негодный корреспондент. Сколько ни заводил переписку, ни одной как-то не умел продолжать» [15, с. 70], «Скажите Попову, что я с ним заочно христосуюсь, а не пишу, потому что он давно знает, каков я корреспондент» [15, с. 264], «...я корреспондент неусердный...» [15, с. 288], «...очень ловко рассказывать свои мысли в разговоре или письменно, когда они представляются в цельности или вводятся хотя и отрывочно, но связью речи, очень трудно выразить их отдельно в письме, в одно время без введения и без полноты» [15, с. 311], «я смертельно рад все высказать на словах, а к письму не чувствую ни малейшего позыва...» [15, с. 439]. При всем том эпистолярные послания Хомякова очень любопытны. С одной стороны, они органично включаются в контекст эпохи, с другой — предстают как явление самобытное. Это становится очевидным, в частности, при исследовании (авто)биографического дискурса эпистолярия Хомякова. Для эпистолярного жанра в целом очень характерны элементы жизнеописания, сочетающиеся с элементами дневника. «Переписка Белинского, сохранись она полностью, — отмечала Е.Ю. Тихонова, — представляла бы собой подробный дневник его жизни и внутреннего развития» [9, с. 116], «уникальное автобиографическое повествование» [13, с. 227], содержащее также «сведения мемуарного характера» [8, с. 116] и одновременно выражающее «потребность в исповеди» [9, с. 117]. Белинский, как и Герцен и К. Аксаков, Станкевич и другие современники Хомякова, — особенно в 1830-е гг. — пишут подчас очень длинные письма, каждое из которых может фиксировать события внешней и внутренней жизни на протяжении нескольких дней. Эпистолярное послание в таком случае подразделяется на фрагменты, не только по содержанию, но и по форме сближаясь с дневником. Впоследствии, начиная с 1840-х гг., ослабляется интенция исповеди, установка же на дневниковую авторефлексию остается, но теперь налицо не столько душевные излияния, сколько умозаключения; остается и установка на элементы автобиографии.

Своеобразие эпистолярных текстов Хомякова в том, что черты жизнеописания (и тем более дневника) выражены в них в минимальной степени. Сведения автобиографического характера в письмах крайне скупы и од-

нотипны. Как правило, фиксируется перемещение из Москвы в Петербург и обратно, работа над тем или другим сочинением, рождение ребенка, болезнь и смерть кого-то из близких или общих знакомых. Хомяков очевидным образом уклоняется от сколько-нибудь подробного жизнеописания, ограничиваясь рассказом либо о наиболее значимых, всецело поглотивших события (кончина детей, жены, матери), либо, наоборот, о событиях достаточно внешних и заурядных. Они отражаются в письмах как бы по необходимости, в ответ на ожидания адресата, поскольку диктуются этикетом эпистолярного общения. Это всякий раз события, о которых как бы неловко умолчать, поскольку адресату о них все равно рано или поздно из того или другого источника станет известно.

В предельно редуцированном у Хомякова жизнеописании автобиографическое устойчиво переходит в биографическое: автор регулярно подменяет ожидаемый рассказ о себе — рассказом о других. Причем, как правило, чем ближе ему человек, тем меньше о нем говорится. Таким образом, из сферы эпистолярия планомерно исключается все личное. Частное дружеское письмо теряет исконно ему присущую доверительность. Возможно, помимо занятости и нелюбви к ведению переписки сказывалось то, что Хомяков-христианин не хочет ни празднословить, ни осуждать или даже оценивать, ни сообщать сплетни, ни давать повод к этому своим корреспондентам, ставя под удар себя и близких. Более того, и о людях, не входящих в узкий семейный круг, он отзывался практически исключительно в том случае, если они ушли из жизни. В его эпистолярии представлено своего рода собрание некрологов: Н.В. Гоголю, Д.А. Валуеву, А.И. Тургеневу, А.А. Елагину, Т.Н. Грановскому, А.А. Иванову, Н.В. Шеншину. Как можно видеть, в основном это известные и уважаемые личности, на кончину которых, в общем-то, нельзя не откликнуться. Некролог как биографический жанр давал возможность, с одной стороны, подвести итог жизни каждого из них, определить его место в современности, а подчас и в истории России, с другой же — почтить и увековечить память (ср. суждение А.И. Рейтблата: «Биография (подобно памятнику в визуальной сфере) мемориализует личность...» [5, с. 182], «уже самим фактом помещения некролога его персонаж признается социально значимым и важным...» [6, с. 195]), сказав доброе слово, обрисовав светлый образ покойного. Сложившись лишь в XIX в., некролог очень быстро исчерпал свой жанровый потенциал — уже к середи-

не столетия снискал репутацию сугубо риторического, клишированного и потому неискреннего, по позднейшему определению исследователя, «письма-макияжа» [7, с. 38–39], подчас ничего не сохраняющего от подлинного портрета усопшего. В печати появляются скептически-пренебрежительные отзывы о «ничтожных некрологах, ничего не говорящих» [16, с. 31]. Герцен пытается обновить, казалось бы, мертвый жанр — свободная форма «Былого и дум» давала ему такую возможность (см. подробнее: [3]). Подобную возможность Хомякову давала не менее свободная эпистолярная форма. В отличие от герценовских, вопреки традиции, слишком развернутых некрологов Грановскому и К. Аксакову в «Былом и думах», некрологи Хомякова, тоже вопреки традиции, в большинстве своем, слишком лаконичны. Нарушая «некрологический канон» [2, с. 98], последний то и дело отказывается от необходимых, по требованиям жанра, структурных элементов — сведений о происхождении, образовании, роде деятельности и т. п. Опустив эту первую композиционную часть — внешнюю канву жизни, Хомяков делает акцент на второй — ее содержании. Тем самым в его эпистолярии представлены парадоксальные образцы начатков некролога, биографического жанра, — без биографии. Черты жизнеописания у Хомякова, таким образом, максимально нивелируются.

Отказ от биографического нарратива в данном случае, очевидно, мотивирован самой ситуацией эпистолярного общения. Как традиционные некрологи, так и герценовские эксперименты с этим жанром были ориентированы на публикацию, а следовательно, адресацию широкому, очень разнородному кругу читателей, осведомленных о покойном в неодинаковой степени, и потому побуждали к большей или меньшей его репрезентации. Эпистолярное же общение камерно. Некролог Хомякова обращен к одному конкретному адресату, хорошему знакомому, владеющему приблизительно такой же исходной суммой знаний о покойном, как и автор письма. Любопытно, что последний предельно сжимает отзыв об умершем, как правило, если этот умерший ему — биографически, идейно, духовно — не близок. О нем будто не интересно, не хочется писать. Эти некрологи примечательны также тем, что, вопреки жанровой традиции, они недостаточно «комплиментарны» в оставшейся — второй — части. Нарушая «канон макияжа» «Либо хорошо — либо ничего» [7, с. 39], автор письма не идеализирует усопшего, с которым имел разногласия. Более того, берет на себя смелость

фиксировать их. Тем дороже примирение с покойным, в соответствии с традицией задающее тон некрологу. Таким образом, Хомяков, не разрушая, реформирует жанр — наделяет его теми чертами, которых ему не хватало: индивидуализированностью и искренностью даваемых усопшему характеристик. Так, например: «Вы уже знаете о смерти Тургенева, — пишет он Самарину, имея в виду А.И. Тургенева. — Жаль и его. Много милого, доброго, любящего было в его душе. Его европейское сплетничанье было не бесполезно и не без достоинства; а любовь его к таким людям, как Неандер и др., показывает, как сильно в нем было сочувствие со всякою духовною жизнью, хотя сам он не мог никогда углубиться в себя» [15, с. 261]. А позже сообщает Самарину же о кончине их общего антагониста — западника Грановского: «Бедный Грановский! Вы, верно, о нем пожалели. Мне очень жаль его, хоть и знаю, что он себя пережил и что в них, даже в лучших, нет ничего такого, чтобы ответить требованиям России, особенно современной. Но жаль в нем прекрасного таланта, благородного сердца, и любви к просвещению, и способности согревать других. Жаль доброго врага» [15, с. 288] (интересно совпадение этой последней характеристики с герценовской, относящейся, наоборот, к славянофилам: «враги-друзья» [12, с. 133]¹). Как можно видеть, интенция некрологов Хомякова двояка. Это сожаление и об уходе того или другого человека из жизни, и о том, что он заблуждался, недореализовался. Подобной интенцией были отмечены и некрологи «Былого и дум». Однако если Герцен удостоил ими лишь тех двоих, кто были ему когда-то близки и дороги: Грановского и К. Аксакова (на смерть же самого Хомякова отозвался вполне традиционным, сухим некрологом, размещенным на последней странице «Колокола» в разделе «Смесь»²), — то Хомяков нашел доброе и «персональное» слово для многих.

Откликаясь же на смерть людей, для него особенно дорогих — таких, как Гоголь и Валуев, — Хомяков нарушает принцип лаконизма: о них

1 Эта характеристика славянофилов была впервые опубликована в герценовской «Поллярной звезде на 1855 год» [13, с. 150].

2 Ср.: «Еще один из замечательнейших деятелей в мире русской мысли и русского сознания кончил жизнь свою. Алексей Степанович Хомяков умер от холеры 4 октября в своем рязанском имении. Не во всем согласные с ним, мы высоко ценили и огромные дарования А.С. Хомякова, и благородную жизнь его, проведенную вдали от всего официального, служебного, и его влияние на московское общество. Ему было только 55 лет... скоро изнашивает наш север лучших людей своих» [11, с. 704; см. также: 10]. Авторство этого некролога справедливо атрибутируется Герцену (см., например: [10, с. 582]).

ему как будто неудержимо хочется вспоминать. Слово о Гоголе уникально в том отношении, что актуализирует биографический нарратив. Хомяков буквально протоколирует события последних дней жизни писателя, создаст своеобразный календарь, считая эту информацию настолько значимой, что она должна быть сохранена и сообщена другим, вместе с тем — вряд ли известной адресату письма (А.Н. Попову) да и вообще кому-либо в той степени, в какой известна ему: «Смерть моей жены и мое горе сильно его (Гоголя. — М.К.) потрясли <...>. На панихиде он сказал: “Все для меня кончено”. С тех пор он был в каком-то нервном расстройстве, которое приняло характер религиозного помешательства. Он говел и стал себя морить голодом, попрекая себя в обжорстве. Иноземцев не понял его болезни и тем довел его до совершенного изнеможения. В субботу на Масленице Гоголь был еще у меня и ласкал своего крестника» [15, с. 208–209] и т. д. Стремясь по возможности объективно передать факты, автор письма воздерживается от комментария, заслуживающего отдельного внимания, но, по его мнению, вряд ли востребованного («Я мог бы написать об этом психологическую студию; да кто поймет, или кто захочет понять?» [15, с. 209]).

В случае и Гоголя, и Валуева надгробное слово Хомякова теряет двойственность. Рисуются беспримесно светлые, почти житийные, и одновременно индивидуализированные портреты усопших, демонстрирующие примеры своеобразной мирской святости. Вводится обычная для агиографического жанра антитеза — подвижник-христианин выделяется на фоне всех остальных людей, грешников: «Эти сожженные произведения, эта борьба между пустым обществом, думающим только об эффектах, и серьезным направлением, которому Гоголь посвящал себя, борьба, решенная в пользу Грановских и Павловых <...> все это какой-то символ. Мягкая душа художника не умела быть довольно строгою, и строгость свою обратила на себя и убила тело. Бедный Гоголь!» [15, с. 209], «Из круга нашего отделился человек, — говорится о Валуеве, — которого никто мне никогда не заменит, который был для меня и братом, и сыном. <...>. Его молодость, деятельность, чистота, миротворящая <...> кротость нрава и, наконец, его совершенная свобода и независимость от лиц и обстоятельств — все делало его драгоценнейшим из всех сотрудников в общем деле добра и истины» [15, с. 259]. За счет этой обычной для некролога сближенности с агиографическим жанром актуализируется дискурс жизнеописания. Вместе с тем

богатый потенциал жизнеописания в эпистолярной Хомякова скорее представлен в зародыше, чем реализован в полной мере, хотя бы потому, что нарратив, биографический нарратив, за исключением повествования о Гоголе, практически совсем отсутствует.

Итак, подменяя автобиографию биографией (преимущественно в варианте некролога), Хомяков снимает биографический нарратив как таковой, предлагает вместо повествования о событиях — описание-характеристику идей и личностных качеств тех, о ком ведет речь. Вместе с тем он переключает внимание с плана частной жизни на план жизни общественной, создавая весьма своеобразную модель жизнеописания. Одновременно с ним читателя ведет таким путем и Герцен в «Былом и думах». Им обоим, мыслителям и лицам общественным, стремившимся самореализоваться в служении родине, сфера только частной жизни представлялась недостаточной. Как можно видеть в вышецитированных примерах, вводя в дискурс некролога обычную для жития антитезу подвижника-христианина и других людей-грешников, Хомяков в этих последних видит характерных представителей современной ему России: заблуждающихся западников (знаково имя Грановского) и пассивное, равнодушное большинство. В некрологе Грановскому также господствовал ракурс общественной, а отнюдь не частной жизни.

Любопытно, что, сообщая корреспондентам о смерти своих родных: детей, сестры, супруги, матери, — Хомяков относительно подробно, причем в целом ряде писем, отзывается лишь о последней. Хотя наиболее тяжелой была для него потеря жены, побудившая даже включить в эпистолярный строки, близкие к дневниково-исповедальным. Если утрата спутницы жизни (а также детей-младенцев и юной сестры) переживалась как событие глубоко личное, то уход матери осмысливается в широком историческом контексте. Очевидно, именно поэтому Хомяков считал возможным и даже необходимым говорить о ней. Ср.: «Голова была свежа, мысль и все интересы жизни во все время, кроме предсмертного дня, в котором слабость дошла до крайних пределов <...>. Грустно, что ее уже нет; не говорю об ней как о матери моей или даже как о женщине истинно и глубоко добродетельной, но говорю как о добром и почтенном образчике прежней эпохи. Много ли женщин или мужчин средних лет, а подавно и молодых, в которых так сильно развиты были интересы серьезно-религиозные, политические и

общественные? (здесь Хомяков сделал подстрочное примечание: «С пишущим эти строки она в самый день кончины своей говорила о новом тарифе». — М.К.). В ней бесспорно отражалась эпоха крепкая, Екатерининская, с лучшей ее стороны. Духовное ее существо не было ни разварено (от 1801 до 1825), ни придавлено (от 1825 до 1855)» [15, с. 156]. «Я об ней могу сказать беспристрастно, что она была хороший и благородный образчик века, который еще не вполне оценен во всей его оригинальности, века Екатерининского. <...>. Была какая-то привычка к широким горизонтам мысли, редкая в людях времени позднейшего. Матушка имела широкость нравственную и силу убеждений духовных <...>. Для нее общее дело всегда было и частным ее делом. Она болела, и сердилась, и радовалась за Россию гораздо более, чем за себя и своих близких» [15, с. 341], «Она, смею это сказать, была благородным и чистым образчиком своего времени; и в силе ее характера было что-то, принадлежащее эпохе более крепкой и смелой, чем эпохи следовавшие. <...> ей обязан я и своим направлением, и своею неуклончивостью в этом направлении, хотя она этого и не думала. Счастлив тот, у кого была такая мать и наставница в детстве...» [15, с. 422], «...такова была еще внутренняя живость и деятельность покойницы, такова свежесть сочувствий в вопросах общественных, во всем, что касалось отечества и особенно веры, что, несмотря на слабость телесную, казалось, ей еще не пришла пора умирать. И теперь еще как-то плохо верится, что такое живое слово навсегда замолчало и такая горячая душа уже не будет беседовать с своими близкими» [15, с. 449]. В слове о матери текст Хомякова тяготеет к жанровой традиции не только и не столько некролога, сколько литературного портрета.

Этот портрет соотносим с портретом отца Герцена, И.А. Яковлева, в «Былом и думах». Оба автора позиционируют своих родителей как представителей минувшего XVIII в. Но насколько Хомяков дает положительные характеристики матери, говоря о ее активности, жизненности и в XIX столетии, интеллектуальном и духовном потенциале, патриотизме (лейтмотив: почил, но жива), объявляя свою жизнь во всех смыслах производной от ее, продолжением ее жизни, — настолько Герцен отрицательно оценивает отца как эгоистично изолированного от общественных интересов и нужд России, равнодушного и пассивного, а потому безнадежно мертвого (лейтмотив: еще жив, но уже почил), вследствие чего принципиально дистанцируется от него (см. подробнее: [1, с. 212–219; 4, с. 143–153]). Тем примеча-

тельное выражение биографического нарратива в слове Герцена об отце и его редуцированность в слове Хомякова о матери. Передавая ее активную жизненную позицию, автор писем поразительным образом обходится почти без повествования, подменяя его описанием-характеристикой.

Во многом вследствие этой установки не на личное, а на общественно значимое жизнеописание — как в варианте биографии, так и в варианте автобиографии — под пером Хомякова распадается, произрастая из себя начатки целого ряда других жанровых образований: публицистической статьи, рецензии, экзегетического исследования, проповеди, притчи, анекдота и др., — каждый из которых заслуживает отдельного внимания.

Список литературы

Исследования

- 1 Гинзбург Л.Я. «Былое и думы» Герцена. [М.]: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 374 с.
- 2 Кузовкина Т. Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Tartu: Tartu ülikooli kirjastus, 2007. 160 с.
- 3 Кузьмина М.Д. Портрет-воспоминание в свете традиций некролога (слово о западниках и славянофилах в «Былом и думях» А.И. Герцена) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2015): в 2 ч. СПб.: Изд-во СПбГУПТД, 2016. Ч. 2: Литературоведение. Лингвистика: сб. науч. тр. / сост. и науч. ред. Т.П. Вязовик, М.Д. Кузьмина. С. 65–72.
- 4 Кузьмина М.Д. Театральность поведения как форма жизнотворчества: образ отца А.И. Герцена в «Былом и думях» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 5. С. 143–153.
- 5 Рейтблат А.И. Биографируемый и его биограф (К постановке проблемы) // Рейтблат А.И. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 179–188.
- 6 Рейтблат А.И. Некролог как биографический жанр // Рейтблат А.И. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 195–202.
- 7 Стариков М.В. Некролог как письмо-макияж // Вестник Томского государственного педагогического университета. Сер. «Гуманитарные науки». 2000. Вып. 7 (23). С. 37–39.
- 8 Тихонова Е.Ю. О некоторых источниковедческих аспектах издания переписки В.Г. Белинского // Исследования по источниковедению истории России (до 1917 г.) / отв. ред. А.И. Аксенов. М.: Ин-т российской истории РАН, 2003. С. 227–243.
- 9 Тихонова Е.Ю. Человек без маски. В.Г. Белинский: Грани творчества. М.: Совпадение, 2006. 279 с.

Источники

- 10 Герцен А.И. А.С. Хомяков // Герцен А.И. Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 14. С. 337–338.
- 11 Герцен А.И. А.С. Хомяков // Колокол. Газета А.И. Герцена и Н.П. Огарева. Вып. 3. 1857–1867. Лондон-Женева. Факсимильное издание. М.: Изд-во АН СССР, 1962. 748 с.
- 12 Герцен А.И. Былое и думы // Герцен А.И. Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 9. 354 с.
- 13 Герцен А.И. Былое и думы // Полярная звезда. Журнал А.И. Герцена и Н.П. Огарева в восьми книгах. 1855–1869. Лондон-Женева. Факсимильное издание. Полярная звезда на 1855 год. Книга первая. Лондон. М.: Наука, 1966. С. 78–191.

- 14 Герцен А.И. Письма к будущему другу // Герцен А.И. Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 18. С. 64–99.
- 15 Хомяков А.С. Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Универ. тип., 1900. Т. 8. 540 с.
- 16 [Чернышевский Н.Г.] Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета за истекающее столетие, по день столешнего юбилея, января 12-го 1855 года, составленный трудами профессоров и преподавателей. М., 1855. Два тома: [Рецензия] // Современник. 1855. № 4. Отд. «Библиография». С. 25–39.

References

- 1 Ginzburg, L.Ia. "Byloe i dumy" Gertsena ["My Past and Thoughts" by Herzen]. [Moscow], Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1957. 374 p. (In Russ.)
- 2 Kuzovkina, T. *Fenomen Bulgarina: problema literaturnoi taktiki* [The Bulgarin Phenomenon: the Problem of Literary Strategy]. Tartu, Tartu ülikooli kirjastus Publ., 2007. 160 p. (In Russ.)
- 3 Kuz'mina, M.D. "Portret-vospominanie v svete traditsii nekrologa (slovo o zapadnikakh i slavianofilakh v 'Bylom i dumakh' A.I. Gertsena)" ["A Portrait-memory in the Light of the Obituary Traditions (On the Westernizes and Slavophiles in 'My Past and Thoughts' by A.I. Herzen)"]. *Pechat' i slovo Sankt-Peterburga (Peterburgskie chteniia — 2015): v 2 ch.* [The Press and the Word of St. Petersburg (Petersburg readings — 2015): in 2 parts], part 2: Literaturovedenie. Lingvistika: sb. nauch. tr. [Literary Criticism. Linguistics series], ed. T.P. Viazovik, M.D. Kuz'mina. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGUPTD Publ., 2016, pp. 65–72. (In Russ.)
- 4 Kuz'mina, M.D. "Teatral'nost' povedeniia kak forma zhiznetvorchestva: obraz ottsa A.I. Gertsena v 'Bylom i dumakh'." ["Theatricality of Behavior as a Form of Image-Making: the Image of A.I. Herzen's Father in *My Past and Thoughts*."]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya*, no. 5, 2015, pp. 143–153. (In Russ.)
- 5 Reitblat, A.I. "Biografiuemyi i ego biograf (K postanovke problemy)" ["The Subject of Biography and his Biographer (Posing a Problem)"]. Reitblat, A.I. *Pisat' poperek: Stat'i po biografike, sotsiologii i istorii literatury* [Writing Across: Articles on Biography, Sociology, and Literary History]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014, pp. 179–188. (In Russ.)
- 6 Reitblat, A.I. "Nekrolog kak biograficheskii zhanr" ["Obituary as a Biographical Genre"]. Reitblat, A.I. *Pisat' poperek: Stat'i po biografike, sotsiologii i istorii literatury* [Writing Across: Articles on Biography, Sociology, and Literary History]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014, pp. 195–202. (In Russ.)

- 7 Starikov, M.V. "Nekrolog kak pis'mo-makiiash" ["Obituary as a Make-up Letter"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Ser. "Gumanitarnye nauki,"* issue 7 (23), 2000, pp. 37–39. (In Russ.)
- 8 Tikhonova, E.Iu. "O nekotorykh istochnikovedcheskikh aspektakh izdaniia perepiski V.G. Belinskogo" ["About Some Sources of the Publication of V.G. Belinsky's Correspondence"]. Aksenov, A.I., editor. *Issledovaniia po istochnikovedeniiu istorii Rossii (do 1917 g.)* [Research of the Source Study of the History of Russia (until 1917)]. Moscow, Institut rossiiskoi istorii RAN Publ., 2003, pp. 227–243. (In Russ.)
- 9 Tikhonova, E.Iu. *Chelovek bez maski. V.G. Belinskii: Grani tvorchestva* [A Man without a Mask. V.G. Belinsky: The Facets of his Creativity]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2006. 279 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

ШАРМАНКА И ШАРМАНЩИКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1840-Х ГГ.

© 2021 г. С.П. Сорокина

*Институт мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 24 января 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 12 ноября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-206-227>

Аннотация: В 1840-е гг. шарманка и шарманщики становятся стержневой частью городской народной зрелищно-развлекательной культуры, начинают упоминаться в очерковой и мемуарной литературе. Таких упоминаний, однако, немного, целенаправленные же описания отсутствуют. В связи с этим в целях исследования данного феномена народной культуры автор статьи обращается к произведениям художественной литературы. В работе рассматриваются «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Штосс» М.Ю. Лермонтова, «Катерина-шарманка» И.П. Мятлева и «Савушка» И.Т. Кокорева. В статье выявлен тот круг представлений, который связывается каждым из писателей с шарманкой и шарманщиками. В целом эти представления коррелируют с отраженными в источниках не художественных. Наиболее подробно тема уличного артиста развита в повести И.Т. Кокорева, что связано с его очеркистскими интересами, близостью к натуральной школе и личным жизненным опытом.

Ключевые слова: русская литература XIX в. и народная культура, уличные артисты, шарманка и шарманщик, Гоголь, Лермонтов, Мятлев, Кокорев.

Информация об авторе: Светлана Павловна Сорокина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6760-0922>

E-mail: sorokinasp@mail.ru

Для цитирования: Сорокина С.П. Шарманка и шарманщики в русской литературе 1840-х гг. // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 206–227.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-206-227>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

BARREL ORGAN AND ORGAN GRINDER IN RUSSIAN FICTION OF THE 1840s

© 2021. Svetlana P. Sorokina

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: January 24, 2020

Approved after reviewing: November 12, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: In the 1840s, barrel organ and organ grinders became a core part of the city's folk entertainment culture as mentioned in essayistic and memoir literature. However, the references are scarce and there are no detailed descriptions existing. To study this phenomenon of folk culture, the author turns to fictional texts: *Dead Souls* by N.V. Gogol, "Shtoss" by M. Yu. Lermontov, "Katerina-Hurdy-Gurdy" by I.P. Myatlev, and "Savvushka" by I.T. Kokorev. The article analyzes the chain of ideas that each of these authors associates with the barrel organ and organ-grinders. In general, these views correlate with the views reflected in non-literary sources. I.T. Kokorev develops the story of the street artist in the most detailed way which may be explained by his interests in essay writing, closeness to the so-called "natural school" (a 19th century literary trend), and personal experience.

Keywords: 19th Century Russian literature and folklore culture, street artists, sharmanka and sharmanshchik, Gogol, Lermontov, Myatlev, Kokorev.

Information about the author: Svetlana P. Sorokina, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6760-0922>

E-mail: sorokinasp@mail.ru

For citation: Sorikina, S.P. "Barrel Organ and Organ-Grinder in Russian Fiction of the 1840s."

Studia Litterarum, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 206–227. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-206-227>

«Пивца покушать — варганчика послушать»

Присловье шарманщика

(из повести И.Т. Кокорева «Саввушка»)

В 1840-е гг. шарманка и шарманщики становятся стержневой частью городской народной зрелищно-развлекательной культуры. Такую конфигурацию данной области уличного музыкально-театрального творчества со всей определенностью зафиксировал Д.В. Григорович, назвав посвященный ей очерк «Петербургские шарманщики» (1845) [17, с. 52–76]. Помимо Григоровича, к этому времени шарманщики начинают упоминаться и другими очеркистами и мемуаристами [21, с. 8, 10; 29, с. 171], их изображения появляются в серии литографий под названием «Вот наши!» [15], чуть позже — в живописи и графике. Во всех этих источниках шарманщики характеризуются как представители артистического нищенства, как правило, подчеркивается, что большинство из них иностранного происхождения, прежде всего немцы и итальянцы, искусство шарманщиков оценивается как незамысловатое, грубоватое, вызывающее скорее жалость или раздражающее, чем веселящее или привлекающее мастерством.

Однако относящихся к этому времени упоминаний о данном феномене уличного исполнительства в очерковой и мемуарной литературе немного, а целенаправленные описания вообще отсутствуют. В подобных случаях исследователь народной культуры оказывается перед необходимостью адресоваться к художественной литературе как источнику, способному пополнить наши представления об изучаемых явлениях. Таким образом, обращаясь к произведениям художественной литературы 1840-х гг., мы

ставим перед собой фольклористические задачи: рассмотреть, как выше обозначенное явление городской низовой культуры осваивается «изящной словесностью», как характеризуется, каково его восприятие писателями, какими функциями оно наделяется.

Одним из первых, кто придал шарманке характер значимой художественной детали, был Н.В. Гоголь. Шарманка появляется в первом томе поэмы «Мертвые души» (окончен осенью 1841 г., опубликован в 1842 г.), в главе четвертой, посвященной Ноздреву [16, с. 5–232].

Как известно, в художественных произведениях описание вещей, предметного мира имеет двоякий характер: с одной стороны, они выступают как антураж, фон действия, создающий впечатление достоверности; с другой стороны, наделяются знаковыми, символическими функциями, воплощая авторский замысел. При этом в одних произведениях преобладает первая тенденция, в других — вторая. В необъятном мире вещей Гоголя, по мнению исследователей, превалирует второй подход, писатель «мыслит подробности — бытовые, исторические, временные и т. д. — не как фон, а как часть образа» [6, с. 241].

С какими же значениями соотносится шарманка у Гоголя? Для него этот инструмент — не диковинная вещь. Герои Гоголя (Чичиков и Мижух), присутствующие при демонстрации Ноздревым шарманки, не выказывают при виде ее никакого удивления. Писателю известны разные виды шарманок: «Да ведь это не такая шарманка, как носят немцы. Это орган; посмотри нарочно: вся из красного дерева» [16, с. 77], — говорит Ноздрев. Еще более о привычности этой вещи свидетельствует то, что, включая упоминание о ней в повествование, Гоголь прибегает к часто используемому им приему наделения *обычного* предмета необычными, странными, не обязательно присущими ему свойствами [13; 6, с. 245–249]: шарманка у Ноздрева сложенная, и сама переходит с мелодии на мелодию: «Шарманка играла не без приятности, но в середине ее, кажется, что-то случилось, ибо мазурка оканчивалась песнею: “Мальбруг в поход поехал”, а “Мальбруг в поход поехал” неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом. Уже Ноздрев давно перестал вертеть, но в шарманке была одна дудка очень бойкая, никак не хотевшая утомиться, и долго еще потом свистела она одна» [16, с. 72].

Почему именно Ноздрева Гоголь делает обладателем этого музыкального инструмента? На наш взгляд, для характеристики данного героя

писатель, у которого «вещи тождественны “духовному имению помещиков”» [1, с. 48], использует шарманку в нескольких планах.

Возможно, она появляется по ассоциации с увлечением Ноздревым ярмарками. Он и с Чичиковым встречается, возвращаясь с очередной ярмарки. Ярмарка и шарманка отсылают нас к кругу ярмарочных артистов с их обманчивыми, дешевыми трюками. Так высвечивается одна из важных черт Ноздрева — он лжец, плут.

Тем не менее шарманка, безусловно, самая неожиданная вещь в окружении персонажа. Собаки, лошади, козел, волчонок, сабли, кинжалы, ружья, трубки, чубук, кисет, карты — все это соотносится с претензиями героя на мужественность, с его подчеркнутой связью с мужским миром — Гоголь называет его «молодцем» [16, с. 61], «разбитным малым» [16, с. 67], Ноздрев рассказывает Чичикову о своем кутеже и картежной игре с офицерами [16, с. 62–63]. Шарманка из этого ряда явно выбивается. Но она воплощает другую черту этого отнюдь не однозначного персонажа — необычайно сильно развитую в нем склонность к назойливости, навязчивости. Именно так воспринимался слышавшими шарманку, многократно повторявшую одну или небольшое количество мелодий, ее монотонный звук, что в конечном счете привело к появлению фразеологизма *крутить (заводить) шарманку*, т. е. «постоянно повторять одно и то же, всем надоевшее» [27, с. 756].

В то же время для создания образа Ноздрева Гоголю нужен был предмет не абсолютно тривиальный. Ноздрев — персонаж во многом непредсказуемый, склонный к чудачествам, и в его окружении вполне ожидаема вещь случайная, бессмысленная, ненужная ему. Но эта случайная вещь, для того чтобы быть купленной Ноздревым, должна обладать некоторым флером экзотичности, иначе такой герой не обратил бы на нее внимания. Шарманка на рубеже 1830–1840-х гг. в провинции, куда переносит действие «Мертвых душ» Гоголь, по-видимому, еще воспринимается как нечто не совсем уж примелькавшееся. Чудаковатый помещик может ее приобрести в качестве любопытной забавы. Обратим внимание, что именно подобная ситуация описана В.Ф. Одоевским в рассказе «Косморама» (1840), где другой популярный у ярмарочных артистов увеселительный инструмент — косморама (раек) — попадает в богатое семейство как новая и еще редкая игрушка. Один из персонажей рассказа доктор Бин дарит ее главному герою, а много лет спустя вспоминает: «Тогда это была

еще первая косморама, привезенная в Москву, теперь она во всех игрушечных лавках» [28, с. 136].

Шарманка у Гоголя сохраняет признаки своего иностранного происхождения и некоторой неуместности в русской действительности. Чужеродность ее подчеркивается тем, что Ноздрев хочет сбыть ее с рук больше, чем что-либо другое. Сначала он пытается продать ее Чичикову за девятьсот рублей, затем выменять вместе с мертвыми душами на бричку Павла Ивановича и 300 руб., потом добавляет к шарманке и умершим крестьянам еще и свою бричку и, наконец, предлагает сыграть в карты, поставив на кон музыкальный инструмент и мертвых. В свою очередь, Чичиков прямо заявляет, что шарманка ему ни к чему: «Да что ж я, дурак, что ли? Ты посуди сам: зачем же приобретать вещь, решительно для меня ненужную» [16, с. 78]. А перед этим уточняет: «Ведь я не *немец* (курсив наш. — С.С.), чтобы тащась с ней по дорогам, выпрашивать деньги» [16, с. 77]. Заключительная часть фразы связывает с шарманкой еще один мотив — бродяжничества, скитальческой нищей жизни. Этот мотив органично соединяется с образами Ноздрева и Чичикова. Первый наименее из всех помещиков привязан к своему дому, хозяйству. Не случайно Чичиков встречает Ноздрева по пути от Коробочки в трактире. Далее, давая характеристику Ноздреву, Гоголь подчеркивает: «Дома он больше дня никак не мог усидеть. Чуткий нос его слышал за несколько десятков верст, где была ярмарка со всякими съездами и балами; он уж в одно мгновение ока был там...» [16, с. 68]. Кроме того, у Ноздрева в сущности нет семьи, так как жена его умерла, а двое детей «решительно были ему не нужны» [16, с. 67–68]. Второй герой, Чичиков, в сущности сам является бродягой, странствующим по России в надежде поправить свое материальное положение.

Итак, у Гоголя шарманка — предмет не уникальный, но и не совсем тривиальный, известный своими монотонными, навязчивыми мелодиями, несколько чужеродный русской действительности и ненужный здесь, связанный с бродячей неустроенной жизнью.

Интересно использование образа шарманщика в неоконченной повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» (1841) [25, с. 271–282]. Исследователи отмечают спаянность в ней бытовых деталей и романтически-фантастического стиля [3; 10, с. 633–653; 11, с. 222–227; и др.], по-разному объясняя эту особенность. В частности, она позволила ряду ученых говорить о «Штос-

се» как предтече повестей «натуральной школы» [7; 12]. На наш взгляд, это специфическое сцепление романтического и бытового наиболее выпукло выступает именно в сцене с шарманщиком. С самого начала повествование балансирует на границе двух миров — обыденного и сверхъестественного, причем постепенно второй начинает превалировать над первым. Эпизод с шарманщиком, во-первых, становится границей, после которой повествование целиком переходит в область фантастического. До этого фрагмента у главного героя Лугина лишь возникали какие-то странные ощущения — то представлялось, что у всех людей желтые, как лимон, головы [25, с. 271], то слышался голос, заставляющий искать квартиру в Столярном переулке¹ [25, с. 273] (действие разворачивается в Петербурге). После данного эпизода герой окончательно оказывается во власти сверхъестественного. Порвав с реальностью, он отныне «целые дни» [25, с. 282] просиживает дома, а каждую ночь играет в карты с призраком, пытаясь освободить из его плена прекрасную девушку. Во-вторых, сам фрагмент с шарманщиком построен на сочетании вполне обыденного и необычного: «В тот день, который был вторник, ничего особенного с Лугиным не случилось: он до вечера просидел дома, хотя ему нужно было куда-то ехать. Непостижимая лень овладела всеми чувствами его; хотел рисовать — кисти выпадали из рук; пробовал читать — взоры его скользили над строками и читали совсем не то, что было написано; его бросало в жар и в холод; голова болела; звенело в ушах. Когда смерклось, он не велел подавать свеч и сел у окна, которое выходило на двор; на дворе было темно; у бедных соседей тускло светились окна; — он долго сидел; вдруг на дворе заиграла шарманка: она играла какой-то старинный немецкий вальс; Лугин слушал, слушал — ему стало ужасно грустно. Он начал ходить по комнате; небывалое беспокойство им овладело; ему хотелось плакать, хотелось смеяться... он бросился на постель и заплакал: ему представилось все его прошедшее, он вспомнил, как часто бывал обманут, как часто делал зло именно тем, которых любил, какая дикая радость иногда разливалась по его сердцу, когда видел слезы, вызванные им из глаз, ныне закрытых навеки, — и он с ужасом заметил и признался, что он недостоин был любви безотчетной и истинной, — и ему стало так больно! Так тяжело» [25, с. 278–279]. С одной стороны, шарманка,

1 Столярный переулок находился рядом с Мещанскими улицами, где, по сведениям Григоровича, компактно селились уличные артисты.

играющая в петербургском дворе немецкий вальс, для начала 1840-х гг. — довольно рутинная ситуация. С другой стороны, Лермонтов нагнетает впечатление таинственности, погружая происходящее в сумерки, переходящие в темноту, подчеркивая отсутствие свечей в комнате, тусклый свет в окнах напротив. Загадочно изменение состояния героя под действием в общем-то незамысловатого музыкального впечатления — от лени, рассредоточенности, болезненности к небывалому беспокойству, крайнему возбуждению, исступленному самоанализу. В поэтической системе повести Лермонтова, в которой автор столкнул фантастическое и будничное, образ шарманщика играет двоякую роль: отсылает к романтическому представлению о музыке, конкретизированному в данном случае в мотиве «акустического сигнала» [2, с. 524–525, 586], и одновременно являет ее банальный, сниженный вариант.

Примерно в это же время И.П. Мятлев (1796–1844) пишет стихотворение под названием «Катерина-шарманка» [26, с. 157–159]. Точная дата создания стихотворения не установлена, однако известно, что умерший в 1844 г. Мятлев основной массив своих произведений создал в начале 1840-х гг. Скорее всего, в названии стихотворения поэт запечатлел употреблявшееся начиная с рубежа XVIII–XIX вв. наименование самого музыкального инструмента².

Стихотворение интересно тем, с какими ассоциативными рядами для Мятлева связываются шарманка и шарманщик. Во-первых, куплетное построение стихотворения, возможно, передает впечатление от повторяющихся мотивов, исполняемых шарманками. Кроме того, композиция стихотворения отсылает нас к одному из типов ярмарочных зрелищ — райкам — и их владельцам — раешникам, которые сопровождали показ движущихся картинок рифмованными комментариями, причем переход от одной картины к другой маркировался выкриком: «Андер манир!» (другая манера). Этот выкрик становится рефреном, заканчивающим каждый куплет стихотворения Мятлева. Таким образом, автор «Катерины-шарманки» воспринимает выступления раешников и шарманщиков как явления близкого или единого культурного ряда.

2 В настоящее время считается, что свое название в России инструмент получил от имени куколок, которые на нем устанавливались. Они назывались «*Charmante Catin*», отсюда — катерина-шарманка.

Во-вторых, шарманщик у Мятлева связывается с представлениями о судьбе, о смене удач и неудач. Первая строфа начинается строками: «Я к коловратностям привык! / Вся жизнь по мне — лантерн мажик, / Судьба — шарманщик-итальянец!» [26, с. 157]. Такая ассоциация может быть обусловлена тем, что шарманщики часто выступали в роли гадалей, носили с собой коробки с билетами, предсказывающими судьбу, которые для желающих за небольшую плату доставало из коробки какое-либо дрессированное животное. Но, с другой стороны, судьба уличного артиста-шарманщика сама по себе может быть прекрасной иллюстрацией представления о переменчивости фортуны. Трудно сказать, могли ли Мятлеву быть известны какие-либо истории их жизни. Представитель богатого аристократического рода, он, конечно, был далек от этой социальной среды. Однако известно, что низовая зрелищно-развлекательная и праздничная культура была Мятлеву небезынтересна. Во всяком случае она нашла отражение в строе его юмористической лирики, которую П.А. Вяземский назвал «перереяженной и масленичной» [20, с. 12]. Среди произведений Мятлева находим и близкое к сценке фольклорного театра стихотворение «Разговор барина с Афонькой».

Один из излюбленных приемов Мятлева — литературная маска. Под маской мадам Курдюковой написаны его наиболее известные стихотворения. Данный прием использует Мятлев и в стихотворении «Катерина-шарманка». Герой стихотворения — человек среднего сословия, переживший взлеты и падения и ко второй половине жизни оставшийся ни с чем, но все еще питающий надежды на счастливый поворот фортуны, не потерявший веры в возможность получить от судьбы подарок. Мятлев, что характерно для его юмористической поэзии, использует макаронический стих. В результате создается образ обрусевшего иностранца, человека авантюрного и, может быть, даже артистического склада, неунывающего неудачника. Примерно такой облик шарманщика нарисован Григоровичем в уже упоминавшемся очерке. Гипотетически и стихотворение Мятлева можно назвать своего рода исповедью шарманщика.

В 1852 г. в журнале «Москвитянин» вышла повесть И.Т. Кокорева (1825–1853) «Саввушка» [23, с. 168–240]. По мнению Б. Смиренского, написана она была значительно раньше, в 1847 г., и предназначалась для некрасовского «Современника», где, однако, не была напечатана по цензурным

соображениям [30, с. 269–270; см. также: 5, с. 8]. Значительный фрагмент этой повести посвящен уличным артистам-шарманщикам.

Кокорев, проживший очень короткую жизнь, всего 28 лет, относится к поколению писателей, чье становление пришлось на период поступательного развития реалистических тенденций в русской литературе. Он не был в числе наиболее активных участников художественных и идеологических споров 1840-х гг. и не являлся ортодоксальным приверженцем ни одной из группировок того времени, однако знал литературную ситуацию неплохо. С одной стороны, он работал в «Москвитянине», где с 1847 г. руководил отделом «Внутренние известия», писал рецензии на новые книги и исполнял обязанности секретаря [5, с. 8–9], был хорошо знаком с М.П. Погодиным и близок к «молодой редакции» журнала [5, с. 15]. С другой — пытался сотрудничать с «Современником» и даже рассчитывал получить в нем место [30, с. 270], а в 1852 г. А.А. Краевский пригласил его в «Отечественные записки» [5, с. 10].

Формирование реализма в 1840-е гг. было тесно связано с жанром «физиологического» очерка. Именно в качестве очеркиста-бытописателя Москвы Кокорев входит в литературу³. В конце 1840-х – начале 1850-х гг. очерки Кокорева печатаются в «Москвитянине» и «Ведомостях московской городской полиции». Кокорев подробно описывает жизнь, прежде всего, низшего сословия. Среди его героев извозчики («Извозчики — лихачи и ваньки», 1849), старьевщики («Старьевщик», 1852), кухарки («Кухарка», 1852), мелкие торговцы («Мелкая промышленность в Москве», 1848). В последнем очерке писатель дает довольно выразительную характеристику уличному исполнительству: «При речи о райках, очень естественно, рождается вопрос, почему же мелкая промышленность не возьмется за разные фиглярства, не вступит в компанию с шукарями, не выдумает каких-нибудь представлений? Ответ будет решительный и ясный. “Это дело тальянцев и немцев: они облизьяну выдумали, блох обучили плясать, лошадей часы узнавать, собак муштруют, свинок морских, словно невидаль какую, показывают, шарманкой да волынкой кормятся”; а русский человек, как ни

3 Бедность не позволяла Кокореву заниматься только писательским трудом, поэтому с 1841 г. и до конца жизни ему приходилось брать за любую работу, связанную с литературой, в частности, он сотрудничал в качестве литературного правщика и автора мелких заметок в «Живописном обозрении», а с 1846 г. в «Москвитянине» [30; 5, с. 7–10; 4, с. 645].

беспечен, совестится быть дармоедом, приобретать хлеб подобными средствами, считает недостойным себя пуститься в комедианство. Пошутить, сделаться на время паяцом, он (почти всегда из мастеровых) не прочь: только уж всякое слово будет у него с закорючкой, и, простоpletный с виду, он станет казать кукиш хоть из кармана, если нельзя показать прямо. Но то полузанятие идет у него между делом: в свободное время почему ж не позабавить почтенную публику, потешиться самому, да и деньгу притом зашибить. А на завтра в будни, просим прощения, по улицам не станем ходить, сядем за работу» [21, с. 8, 10]. Это произведение написано практически в то же время, что и повесть «Саввушка».

В заглавие повести вынесено имя главного героя, чья судьба и развертывается перед читателем. Текст делится на семь эпизодов, отграниченных друг от друга временными промежутками. Начало истории Кокорев относит ко второму десятилетию XIX в.⁴ Саввушка, мальчик из семьи крепостных, послан барином в Москву и отдан учиться портняжному ремеслу. С тщательностью очеркиста Кокорев описывает эту профессиональную среду, ее обычаи и нравы. Пройдя обучение в «артели» немца-портного и проработав на него дополнительно три года, Саввушка получает письмо из деревни, в котором отец зовет его назад. Герой уезжает на родину, где обзаводится семьей.

В следующем эпизоде мы встречаем Саввушку примерно через 10 лет. Он живет один (брак оказался неудачным) вновь в Москве, в районе Божedomки и зарабатывает на хлеб портняжным ремеслом. Над воротами дома, в котором он снимает комнату, висит вывеска: «Сава Силин муской партной и пачинивает старое платье»⁵. Божedomка в те времена — один из районов Москвы, где жил небогатый средний класс и бедняки. Комнату рядом с Саввушкиной занимает золотарь Григорий Кузьмич с женой Анной Федоровной и маленькой дочкой Сашенькой. Семейство испытывает сильную нужду, так как его глава страдает запоями, во время которых еще и нещадно бьет жену. Анну Федоровну Григорий Кузьмич, судя по намекам, разбросанным в тексте, когда-то взял в жены с панели. Таким образом, в

4 Такой вывод можно сделать на том основании, что во втором эпизоде повести рассказчик говорит, что происходящее случилось примерно 20 лет назад по отношению к моменту создания произведения, а между первым и вторым эпизодами прошло примерно 10 лет.

5 Кокорев занимался изучением московских вывесок и рекламы и посвятил им очерк «Публикации и вывески» [22, с. 61–76].

повесть входит тема порока. Причем порок оказывается не виной, а бедой героев. Золотарь и хотел бы, да не может избавиться от пьянства; его жена в юности совершила роковую ошибку из-за любви, за что и расплачивается. Саввушка привязывается душой к семье золотаря, и особенно к Сашеньке, которая напоминает ему собственную дочь. Эпизод заканчивается описанием воскресного осеннего погожего дня, когда все жители дома безмятежно отдыхают в саду за разговорами, чаепитием, а потом молодежь принимает-ся петь и водить хороводы.

Действие третьего эпизода разворачивается пять лет спустя. Он в еще большей степени, чем предыдущий фрагмент, посвящен семье золотаря. Григорий Кузьмич пьет все больше и все чаще избивает жену. Анна Федоровна заболевает, по-видимому, чахоткой и умирает, прося перед смертью Саввушку позаботиться о Саше. Потеряв жену, Григорий Кузьмич окончательно спивается, и портной берет девочку к себе.

В плане рассматриваемой темы наиболее важен для нас четвертый фрагмент. После событий, изложенных в предыдущем эпизоде, проходит еще пять лет, таким образом, Кокорев относит ситуацию, описываемую в нем, к концу 1830-х – началу 1840-х гг. Однажды Саввушка заходит в «полупивную» «Старая изба», что находится «на Самотеке у Сухаревой башни» [23, с. 200]. Кокорев подробно описывает времяпрепровождение завсегдатаев этого скромного питейного заведения, в том числе пляски и песни, которые они исполняют, подвыпив. К вечеру в полупивную приходит шарманщик с мальчиком-певцом, в котором Саввушка узнает Сашеньку. Как выясняется из разговора героев, девочку ранее забрала у портного ее тетка. Но относилась она к Саше как к прислуге, и та сбежала от нее к шарманщикам. Саввушка пытается уговорить Сашеньку оставить свое сомнительное занятие. Совершает несколько попыток раздобыть деньги, чтобы отдать ее долг хозяину уличных артистов. Кокорев описывает посещения портным состоятельных людей, которые, несмотря на все мольбы Саввушки, отказывают ему в помощи, что позволяет исследователю творчества писателя В.П. Иванову при анализе этих сцен сделать вывод об острой социальности и критической направленности в духе «натуральной школы» повести писателя в целом [5, с. 21–27]. Неудачей героя и заканчивается этот эпизод. К его анализу мы еще вернемся, так как в нем содержится много интересной информации, касающейся жизни уличных артистов и их положения в обществе.

Между действием четвертого и пятого эпизодов проходит совсем небольшой промежуток времени — несколько месяцев. Саввушка вновь встречает Сашу, уличную артистку, на гулянье в Марьиной роще. К этому моменту ему удалось скопить сумму, необходимую, чтобы отдать ее долг, и портному удастся забрать девушку к себе.

В шестом фрагменте мы видим героев четыре года спустя. Их жизнь наладилась. Саша собирается выйти замуж за молодого часовщика, выиграв восемьсот рублей приданого в Шереметевскую лотерею. Саввушка всячески способствует этому браку.

Наконец, совсем маленький седьмой эпизод рисует посещение могилы Саввушки Сашей с мужем и двумя детьми. Последние два эпизода повести и ее финал, изображающие почти чудесное избавление героев от всех бед, свидетельствуют о том, что Кокорев не вполне вписывался в круг писателей, исповедовавших идеи «натуральной школы». Отметим, что даже не принадлежавший к сторонникам этого направления критик «москвитянинского лагеря» А. Григорьев подчеркнул, что повесть, наряду со многими достоинствами, «испорчена некоторой сентиментальностью» [18, с. 174].

Как уже упоминалось, в повести «Саввушка» содержится немало информации о жизни уличных артистов, и с большой долей вероятности можно предположить, что эти сведения достоверны, что вытекает из преимущественно документально-очеркистских интересов Кокорева, а также обусловлено его глубоким знанием жизни бедной Москвы, которое следующим образом охарактеризовал А.Н. Добролюбов: «Немногим было известно, что эти очерки, изображающие горькую бедность с честным трудом, а подчас и грязь, и забвение горя за чаркой... что все это — воспроизведение того, что со всех сторон обхватывало и сжимало жизнь самого автора. Он не издалека, не в качестве дилетанта народности, не в часы досуга, не для художественного наслаждения наблюдал и воображал жизнь бедняков, с горем и часто с грехом пополам добывающих кусок хлеба. Он сам жил среди них, страдал с ними, был с ними связан кровно и неразрывно» [19, с. 500].

Итак, что же мы узнаем из произведения Кокорева о жизни и ремесле шарманщиков? Во-первых, Кокорев включает в повествование немало подробностей об организационно-экономической стороне уличного исполнительства. Эти сведения писатель излагает устами Саши, рассказывающей о своей жизни у шарманщиков. Впервые об этой стороне уличного испол-

нительства написал Григорович. Данные Кокорева с его свидетельствами вполне согласуются. Естественно, в повести они конкретизируются в художественные детали. Саша, вместе с еще тремя девушками, работает на Илью Исаича Прибылова, который владеет 20 шарманками, нанимая для игры на них шарманщиков [23, с. 217–218]. Сама она поет и иногда пляшет. 14-летняя Саша получает семь рублей в месяц жалованья, не считая «платья и хлеба» [23, с. 216], что девушке другим честным трудом, как сообщает Кокорев через посредство своего героя Саввушки, заработать очень сложно [23, с. 221]. При этом при поступлении к Прибылову Саша получила от него сорок рублей вперед, что становится своего рода способом ее закрепощения, так как отдать эту сумму она не может [23, с. 219]. Кроме того, и документы Саши («билет») также хранятся у Ильи Исаича [23, с. 217]. Нередко хозяин определяет, где уличным артистам следует работать. Так, встречаясь с Саввушкой во второй раз, Саша рассказывает ему, что Прибылов посылал ее выступать на ярмарке [23, с. 236]. Вообще же Саша с напарником работает на улицах, на гуляньях, в частности, вторая встреча героев происходит на гулянье в Марьиной роще [23, с. 236]. Все эти места выступлений уличных артистов многократно описываются в мемуарной и очерковой литературе. Однако Кокорев обращает внимание еще на одну «сценическую площадку», привычную, с его точки зрения, для шарманщиков, — питейные заведения. Характерно, что встреча после долгой разлуки Саввы и Саши происходит в полупивной. Кроме того, служитель заведения говорит Саввушке, что шарманщики заходят сюда почти каждый день [23, с. 222]. О частых выступлениях в различных трактирах упоминает и сама Саша [23, с. 217]. В мемуарах и очерках питейное заведение в качестве «сцены» для представлений уличных артистов практически не фигурирует, но на живописных полотнах XIX в. можно видеть бродячих музыкантов (правда, не шарманщиков), играющих в трактирах [8, с. 43–45]. В эпизоде в полупивной упоминается интересная деталь: шарманщик протягивает Саввушке «засаленный клочок бумаги» с «реестром» исполняемых «пьес» [23, с. 215], чтобы потенциальный слушатель выбрал желаемый музыкальный номер. Очевидно, что такой реестр довольно сложно использовать в условиях собственно уличного выступления, где публика нестационарна и быстро меняется, в то же время вряд ли Кокорев просто выдумал эту специфическую подробность.

Особого внимания заслуживают отраженные в повести представления Кокорева о ремесле уличных исполнителей и их положении в обществе.

Писатель помещает бродячих артистов во вполне определенный контекст. Это мир зланных мест, пьянства, разврата. Сама Саша говорит о среде, в которой ей приходится работать, так: «...случается, заставит играть гость такой противный, старый, старше тебя, да еще целоваться лезет! Тьфу!» [23, с. 217]. По-видимому, не случайно хозяин заставляет юную певицу переодеваться мальчиком. Таким образом, он, возможно, стремится предотвратить нежелательные посягательства на нее пьяных посетителей трактиров.

В повести «Саввушка» Кокорев делает хозяином шарманщиков и самих уличных актеров русскими, хотя в очерке «Мелочная промышленность в Москве» утверждает, что этим ремеслом занимаются в основном иностранцы, а русские считают его неприличным⁶. Позиция самого Кокорева, безусловно, такая же. Для него ремесло уличного артиста — это порог порока, что он демонстрирует и через отношение к этому занятию главного героя, и передавая размышления Саши о своем будущем. Встретив девушку в роли уличной исполнительницы, Савва приходит в ужас уже оттого, что она одета мальчиком. Далее он сокрушается о том, что уличную артистку ни один приличный человек не возьмет замуж, что, занимаясь этим ремеслом, она «отвыкнет» «от хороших людей» [23, с. 217]. Рассуждения Саши действительно дают ему основания полагать, «что в чистую душу его любимицы запало уже довольно злых семян, что не легко будет вырвать эти семена и навести ее опять на прямой путь; а не сойди она с этой дороги — два шага до пропасти, которой и не заметить ей, когда глаза затуманит блеск золота» [23, с. 219]. Близость нравственного падения отчетливо проступает в монологе девушки, излагающей Савве свои планы разбогатеть, найдя богатого покровителя: «Нет, я хочу быть богатой и буду. Намедни один барин сказал мне, что через год, если захочу, то непременно разбогатею, в карете буду ездить. О, тогда я знаю, как жить! Сама себе буду госпожа, кухарку найму, сошью лисий салоп, шляпу с пером» [23, с. 217]. Напарник-шарманщик ее в устремлении стать содержанкой поддерживает: «Девка будет не промах, не распустит глаз. Зачем у ней отнимать счастье? Вон, Фенька-то наша — Федосьей Алексеевной теперь величается, в шелковых платьях щеголяет,

6 См. цитату, приведенную выше. Отметим, что в «Саввушке» итальянец-шарманщик все же мелькнет в эпизоде гулянья в Марьиной роще [23, с. 236].

а на нашего брата, даром что вместе жила, и глядеть не хочет, словно из милости выбросит гривенник за песню. А Надежда, с органом же ходила, на лицо-то почище ее была, да сглуповала сама: вышла замуж за столяра, по-голубиному хотела прожить. Теперь, может быть, и кается, только близок локоть, да не укусишь» [23, с. 217]. В конечном итоге ценой немалых усилий, напоминаниями о прошлой жизни, о матери Саввушке все же удается убедить колеблющуюся Сашу сойти с опасного пути. Характерно, что в предпоследнем эпизоде повести Саввушка на предложение жениха своей воспитанницы нанять для игры на свадьбе две шарманки с кларнетами и скрипача категорично отвечает: «Скрипач — это хорошо; а о шарманках отложи всякое попечение. <...> Никаких не надо. А отчего — спроси об этом завтра у своей молодой жены» [23, с. 240].

Итак, отношение Кокорева к ремеслу уличных исполнителей однозначно негативное. Интересно, что оно прямо противоположно мнению Григоровича, для которого бродячий артист — совестливый бедняк, стыдящийся просить милостыню и честно зарабатывающий на жизнь [17, с. 53–54]. В связи с этим возникает вопрос, почему столь разнятся позиции двух почти одновременно написавших о шарманщиках авторов, считающихся представителями «натуральной школы», учитывая, что почти наверняка Кокореву, следившему за литературными новинками, «Петербургские шарманщики» Григоровича, опубликованные в 1845 г., были известны. Повлиял ли на отношение первого к уличному искусству очерк последнего? Можно ли расценить позицию Кокорева как полемику с Григоровичем?

И Григорович, и Кокорев обращаются в своих произведениях к центральному для «натуральной школы» тематическому маленькому человеку и сочувственному к нему отношению. Для Григоровича маленьким человеком оказывается уличный артист, которому сопереживает сам автор, стараясь те же эмоции пробудить в читателе. Для Кокорева данный тип воплощен в Саввушке (возможно, не случайно писатель подчеркивает маленький рост своего героя [23, с. 169]), а история с шарманщицей необходима писателю для демонстрации такого важного качества героя, как способность, несмотря на тяготы собственной жизни, не очерстветь душой. Сходным образом показал маленького человека Ф.М. Достоевский в «Бедных людях», наверняка знакомых Кокореву и, возможно, повлиявших на его изображение

Саввушки, так как роман вышел в свет в 1846 г., примерно тогда, когда писалась повесть.

Мир уличных артистов для Кокорева — то дно жизни, порожденное социальным неравенством, которое активно изображали представители «натуральной школы», вспомним, например, очерк А.Н. Некрасова «Петербургские углы», помещенный в сборнике «Физиология Петербурга» (там же, где и «Петербургские шарманщики» Григоровича).

Однако в негативном отношении Кокорева к шарманщикам, возможно, имеется и иной идеологический подтекст. В.П. Иванов отмечал, что «требовать совершенно четкого мировоззрения от этого раннего представителя разночинцев в литературе было бы <...> ошибкой» [5, с. 16]. Наряду с влиянием «натуральной школы», Кокорев испытывал и некоторое воздействие славянофильства [5, с. 13–17]. В повести «Саввушка» писатель прямо не связывает шарманщиков с западноевропейским заимствованием, в то же время в уже упоминавшемся очерке «Мелкая промышленность в Москве» он однозначно утверждает, что бродячим актерством занимаются в России преимущественно иностранцы. Таким образом, можно предположить, что отношение Кокорева к уличному искусству до некоторой степени продиктовано его склонностью видеть в нем явление, проникшее к нам с Запада и отрицательно сказывающееся на духовной жизни русского человека. Григоровичу такой взгляд не свойственен.

Объективна ли точка зрения Кокорева на уличное исполнительство? То, что шарманка пришла в Россию из Западной Европы, сомнений, конечно, не вызывает. Однако очевидно, что бродячие актеры, к коим относятся и скоморохи, и исполнители духовных стихов, были неотъемлемой частью еще древнерусской культуры. Насколько связано уличное исполнительство Нового времени с миром порока? В мемуарной и очерковой литературе эта связь в основном не акцентируется, хотя подается оно как вид артистического нищенства. Укажем родственное взгляду Кокорева наблюдение мемуариста А.А. Бахтиярова. Описывая группу уличных артистов в окрестностях Петербурга, он замечает: «По песчаной дамбе плелись арфисты и скрипачи: все юноши от 16 до 18 лет. Лицо певуны, довольно миловидное, сразу изобличало, что она успела уже вкусить от древа познания добра и зла» [14, с. 202]. В художественной литературе наиболее однозначно с дном жизни

связаны уличные исполнители у В. Крестовского⁷ в романе «Петербургские трущобы», написанном уже в 1860-е гг. (печатался в 1864–1867) [24, с. 75, 188–189].

Итак, в повести «Саввушка» Кокорев дает свою интерпретацию темы уличных артистов. Многие подробности их жизни, описанные им, находят параллели в мемуарной и очерковой литературе, в том числе в знаменитом очерке Григоровича. В то же время отношение к уличному искусству у этих двух авторов прямо противоположное, поскольку каждый использовал тему и образы в своих целях. Возможно, в разной ее интерпретации сказались и личные пристрастия. Безусловно, уличное исполнительство не было однородным явлением. В этой достаточно многочисленной прослойке городских художников-ремесленников были разные типы, люди с разными судьбами, характерами, нравственными установками, что и нашло отражение в литературе.

В заключение отметим, в 1840-е гг. в произведениях разных жанров, созданных представителями различных художественных школ, шарманка и шарманщик предстают как устоявшаяся часть простонародной культуры. С этим феноменом ассоциируется следующий круг значений: у Гоголя и у Кокорева это явление, чужеродное русской действительности и ненужное здесь, связанное с бродячей неустроенной жизнью, а у второго даже прямо относящееся к миру порока; далекая от совершенства монотонная и навязчивая (у Гоголя) музыка шарманки тем не менее способна влиять на человеческие эмоции (у Лермонтова); Мятлев образы шарманки и шарманщика соединяет с представлением о судьбе. В целом эти значения не противостоят отраженным в источниках не художественных. Наиболее подробно тема уличного артиста развита в повести Кокорева, что в значительной степени связано с близостью писателя к натуральной школе и жизненным опытом.

7 Подобная «локация» уличных артистов встречается у Ф.М. Достоевского. Однако его отношение к ним сложнее и требует особого анализа.

Список литературы

Исследования

- 1 *Вайскопф М.* Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования) // *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 47–105.
- 2 *Вайскопф М.* Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 691 с.
- 3 *Вацуро В.Э.* Последняя повесть Лермонтова // *Вацуро В.Э.* О Лермонтове: Работы разных лет. М.: Новое изд-во, 2008. С. 145–174.
- 4 *Добровольская В.Е.* Кокорев Иван Тимофеевич // Русские фольклористы. Библиографический словарь XVIII–XIX вв.: в 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. Т. 2. С. 644–647.
- 5 *Иванов В.П.* И.Т. Кокорев. Жизнь и творчество. Минск: Изд. «Университетское», 1984. 144 с.
- 6 *Манн Ю.* Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. 742 с.
- 7 *Нейман Б.В.* Лермонтов и Гоголь // Ученые записки Московского гос. ун-та им. М.В. Ломоносова. 1946. Вып. 118. Кн. 3. С. 124–138.
- 8 *Сорокина С.П.* Развлечение как ремесло: Жизнь уличных артистов в изображении Д.В. Григоровича и Л.И. Соломаткина // Фольклор в культуре повседневности. М.: ГИИ, 2019. С. 36–55.
- 9 *Сорокина С.П.* Образ уличного артиста в рассказе В.Ф. Одоевского «Шарманщик» // Литература и философия: от романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского. М.: Водолей, 2019. С. 171–183.
- 10 *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1973. 702 с.
- 11 *Федоров А.В.* Лермонтов и литература его времени. Л.: Худож. лит., 1967. 363 с.
- 12 *Чистова И.С.* Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература. 1978. № 1. С. 116–121.
- 13 *Чудаков А.П.* Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность. М.: Сов. Россия, 1985. С. 259–280.

Источники

- 14 *Бахтияров А.А.* Брюхо Петербурга. Очерки столичной жизни. СПб.: РИА «Ферт», 1994. 221 с.
- 15 Вот наши! С натуры составил и рисовал на камне И. Щедровский. Лист «Сбитенщик». СПб.: Печатано в Лит. Тюлева, 1845.
- 16 *Гоголь Н.В.* Мертвые души // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, 2012. Т. 7. Кн. 1. С. 5–232.

- 17 *Григорович Д.В.* Петербургские шарманщики // *Григорович Д.В.* Соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 1. С. 52-76.
- 18 *Григорьев А.А.* Русская изящная литература в 1852 году. VI. А. Потехин, Ив. Кокорев, В. Крестовский, Николай М., Л.Н. Толстой, Е.А. Вердеревский // *Григорьев А.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. Пг.: Изд. П.П. Иванова, 1918. Т. 1. С. 173-175.
- 19 *Добролюбов Н.А.* Очерки и рассказы И.Т. Кокорева // *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1952. Т. 2. С. 499-504.
- 20 *Коварский Н.А.* Поэзия И.П. Мятлева // *Мятлев И.П.* Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 5-48.
- 21 *Кокорев И.Т.* Мелкая промышленность в Москве // *Кокорев И.Т.* Москва сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX века. М.: Московский рабочий, 1959. С. 5-13.
- 22 *Кокорев И.Т.* Публикации и вывески // *Кокорев И.Т.* Москва сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX века. М.: Московский рабочий, 1959. С. 61-76.
- 23 *Кокорев И.Т.* Саввушка // *Кокорев И.Т.* Москва сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX века. М.: Московский рабочий, 1959. С. 168-240.
- 24 *Крестовский В.В.* Петербургские трущобы. СПб.: Азбука, 2018. 1309 с.
- 25 *Лермонтов М.Ю.* Штосс // *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: в 4 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. Т. 4. С. 271-282.
- 26 *Мятлев И.П.* Катерина-шарманка // *Мятлев И.П.* Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 157-159.
- 27 *Новый фразеологический словарь* / отв. ред. А.Д. Курилова. М.: Русский язык — Медиа; Дрофа, 2009. 777 с.
- 28 *Одоевский В.Ф.* Косморама // *Косморама. Фантастические повести первой половины XIX века.* М.: Рус. кн., 1997. С. 129-175.
- 29 *Расторгуев Е.И.* Прогулки по Невскому проспекту // *Прогулки по Невскому проспекту в первой половине XIX века.* СПб.: Гиперион, 2002. С. 121-204.
- 30 *Смиренский Б.* Бытописатель Москвы // *Кокорев И.Т.* Москва сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX века. М.: Московский рабочий, 1959. С. 262-271.

References

- 1 Vaiskopf, M. "Poetika peterburgskikh povestei Gogolia (Priemy Ob'ektivatsii i Gipostazirovaniia)" ["The Poetics of Gogol's St. Petersburg Novels (Techniques of Objectification and Hypostasis)"]. Vaiskopf, M. *Ptitsa-troika i kolesnitsa dushi [The Trinity Bird and the Chariot of the Soul]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003, pp. 47–105. (In Russ.)
- 2 Vaiskopf, M. *Vliublennyi demiurg: metafizika i erotika russkogo romantizma [The Demiurge in Love: Metaphysics and Eroticism of Russian Romanticism]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 691 p. (In Russ.)
- 3 Vatsuro, V.E. "Posledniaia povest' Lermontova" ["Lermontov's Last Novel"]. Vatsuro, V.E. *O Lermontove: Raboty raznykh let [About Lermontov: Works of Different Years]*. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2008, pp. 145–174. (In Russ.)
- 4 Dobvol'skaia, V.E. "Kokorev Ivan Timofeevich" ["Kokorev Ivan Timofeyevich"]. *Russkie fol'kloristy. Biobibliograficheskii slovar' XVIII–XIX vv.: v 5 t. [Russian Folklorists. Biobibliographical Dictionary of the 18th–19th Centuries: in 5 vols.]*, vol. 2. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2017, pp. 644–647. (In Russ.)
- 5 Ivanov, V.P. *I.T. Kokorev. Zhizn' i tvorchestvo [I.T. Kokorev. Life and Works]*. Minsk, Izdatel'stvo "Universitetskoe" Publ., 1984. 144 p. (In Russ.)
- 6 Mann, Iu. *Tvorchestvo Gogolia. Smysl i forma [The Works of Gogol. Meaning and Form]*. St. Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta Publ., 2007. 742 p. (In Russ.)
- 7 Neiman, B.V. "Lermontov i Gogol'" ["Lermontov and Gogol"]. *Uchenye zapiski Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta imeni M.V. Lomonosova*, issue 118, book 3, 1946, pp. 124–138. (In Russ.)
- 8 Sorokina, S.P. "Razvlechenie kak remeslo: Zhizn' ulichnykh artistov v izobrazhenii D.V. Grigorovicha i L.I. Solomatkina" ["Entertainment as a Craft: The Life of Street Performers, Portrayed by D.V. Grigorovich and L.I. Solomatkin"]. *Fol'klor v kul'ture povsednevnosti [Folklore in the Culture of Everyday Life]*. Moscow, GII Publ., 2019, pp. 36–55. (In Russ.)
- 9 Sorokina, S.P. "Obraz ulichnogo artista v rasskaze V.F. Odoevskogo 'Sharmanshchik.'" ["The Image of the Street Artist in the Novel of V.F. Odoevsky *The Organ Grinder*."]. *Literatura i filosofiia: ot romantizma k XX veku. K 150-letiiu so dnia smerti V.F. Odoevskogo [Literature and Philosophy: from Romanticism to the 20th Century. On the 150th Anniversary of the Death of V.F. Odoevsky]*. Moscow, Vodolei Publ., 2019, pp. 171–183. (In Russ.)
- 10 Udodov, B.T. *M.Iu. Lermontov: Khudozhestvennaia individual'nost' i tvorcheskii protsessy [M.Yu. Lermontov: Artistic Individuality and Creative Processes]*. Voronezh, Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta Publ., 1973. 702 p. (In Russ.)

- 11 Fedorov, A.V. *Lermontov i literatura ego vremeni* [*Lermontov and the Literature of his Time*]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Leningradskoe otделение Publ., 1967. 363 p. (In Russ.)
- 12 Chistova, I.S. "Prozaicheskii otryvok M.Iu. Lermontova 'Shtoss' i 'natural'naia' povest' 1840-kh godov" ["Prose Fragment by M.Yu. Lermontov 'Shtoss' and 'Natural' Novel of the 1840s"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 1978, pp. 116–121. (In Russ.)
- 13 Chudakov, A.P. "Veshch' v mire Gogolia" ["The Thing in the World of Gogol"]. *Gogol': istoriia i sovremennost'* [*Gogol: History and Present Days*]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1985, pp. 259–280. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2)6

«БАБИЙ БУНТ» В ПЬЕСЕ А.А. БАРКОВОЙ «НАСТАСЬЯ КОСТЁР» (1923)

© 2021 г. В.Б. Зусева-Озкан

Институт мировой литературы

им. А.М. Горького Российской академии наук

Дата поступления статьи: 27 января 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 01 февраля 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-228-249>

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда
(проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН*

Аннотация: В статье рассматриваются образ воительницы и тема «бабьего бунта» в почти не изученной пьесе А.А. Барковой «Настасья Костёр» (1923) в связи с проблематикой гендерных исследований. Характерология, мотивно-сюжетный комплекс и предполагаемые источники пьесы анализируются и в контексте раннего творчества Барковой в целом, сосредоточенного на «женском вопросе» и конструировании «новой» фемининности, и в аспекте архетипическом, ибо фигура воительницы принадлежит к «вечным образам» литературы и искусства. Устанавливается, что здесь впервые в творчестве Барковой образ воительницы связывается с эсхатологическими идеями и утопическими чаяниями Серебряного века, с софийным мифом. Обсуждается проблема амбивалентности героини. Демонстрируются источники образа — от героини-змеи мистиков русского символизма до Жанны д'Арк и атаманши Алены Арзамасской (персонажа «легенды о Разине»). Описываются радикальные гендерные «перевертыши» пьесы. На фоне константных топосов сюжета о воительнице, в изобилии присутствующих в пьесе, показывается и специфика его креативной рецепции А.А. Барковой.

Ключевые слова: А.А. Баркова, гендер, маскулинность и фемининность, воительница, драматургия, литература русского модернизма.

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Для цитирования: Зусева-Озкан В.Б. «Бабий бунт» в пьесе А.А. Барковой «Настасья Костёр» (1923) // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 228–249.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-228-249>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

“FEMALE REBELLION” IN ANNA BARKOVA’S PLAY *NASTASYA KOSTYOR* (1923)

© 2021. Veronika B. Zuseva-Özkan

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: January 27, 2020

Approved after reviewing: February 01, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Acknowledgements: The research was implemented with support of Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100) at IWL RAS.

Abstract: The article examines the figure of the woman warrior and the theme of the “female rebellion” in the hitherto understudied play by Anna Barkova *Nastasya Kostyor* (1923) in the context of gender studies. Characters, motifs, and the play’s plot are placed against the background of the Barkova’s early work that heavily focused on the “woman question” and invented “new” femininity drawing from the archetypal image of the female warrior in literature and art. The author argues that in this play, Barkova for the first time relates the figure of female warrior to eschatological ideas and utopianism of the Silver Age, namely to Sophia myth. The problem of the ambivalent nature of the female character is in the focus of discussion. The essay explores the sources of this character — from the mystical snake woman of Russian Symbolists to Joan of Arc and the “female ataman” Alena Arzamasskaya (the character of the so-called “Stepan Razin legend”). It describes radical gender inversions in Barkova’s play and explores its original response to the topoi of female warrior that are abundant in this work.

Keywords: Anna Barkova, gender, masculinity and femininity, female warrior, drama, literature of Russian Modernism.

Information about the author: Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. “‘Female Rebellion’ in Anna Barkova’s Play *Nastasya Kostyor* (1923).” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 228–249. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-228-249>

Творчество Анны Александровны Барковой остается мало исследованным, несмотря на ряд публикаций ее наследия и несколько посвященных ей диссертаций и монографий, в основном общего, обзорного характера. Тем более не привлекало внимания единственное известное на данный момент крупное драматическое произведение Барковой — пьеса «Настасья Костёр», опубликованная в 1923 г., но в театре не ставившаяся. Почти не замеченная критикой¹, она практически проигнорирована и в научной литературе². Между тем эта пьеса не только весьма интересна сама по себе, в силу художественных достоинств, но и имеет принципиальное значение для исследования раннего творчества Барковой, в огромной степени сосредоточенного на гендерной проблематике, так называемом «женском вопросе» и конструировании «новой» фемининности. Центральный образ ранней лирики Барковой — героиня-воительница, «красноармейка», борющаяся за революцию. В пьесе «Настасья Костёр» воинственная героиня едва ли не впервые у Барковой оказывается отнесена к (квази)историческому прошлому. Кроме того, впервые, по нашему мнению, такая героиня связывается Барковой с эсхатологически-утопической проблематикой символизма и софийным мифом.

Цель этой статьи — проанализировать пьесу А. Барковой «Настасья Костёр» в гендерном аспекте, фокусируясь в первую очередь на характеристике и мотивно-сюжетном комплексе. Мы попытаемся как продемонстрировать константы изображения воительницы в творчестве Барковой, так и

1 Пьеса удостоилась лишь одной небольшой рецензии [2].

2 Единственное известное нам исключение — статья А. Агеева, касающаяся, впрочем, не только этой пьесы [1].

выявить существенную новизну пьесы и ее героини по сравнению с лирикой Барковой этого периода, в основном вошедшей в книгу стихов «Женщина» (1922).

Не вдаваясь здесь в подробный анализ лирической героини Барковой [5], скажем лишь, что в конце 1910-х – 1920-х гг. образ воительницы бесконечно занимал Баркову; весьма знаменательно, что в 1918 г. на сцене рабочего клуба она играла воительницу Йордис в пьесе Г. Ибсена «Воители в Гельгеланде», написанной по мотивам «Саги о Вёльсунгах». В 1922–1923 гг. она создает уже собственную квазиисторическую пьесу с воинственной героиней. Отметим очень высокую степень самоидентификации автора с центральной героиней, что не удивительно, поскольку, судя по лирике Барковой, создание пьесы приходится как раз на период максимального увлечения поэтессы образом воительницы: Баркова даже наделяет свою героиню чертами собственной внешности — рыжими волосами и темными глазами. При этом она героиню идеализирует, гиперболизируя ее внешнюю привлекательность и делая ее не только бойцом, способным победить сильного противника в рукопашной, но и красавицей, в которую влюблены чуть ли не все мужчины, находящиеся под ее началом.

Согласно сюжету, Настасья по прозвищу Костёр — атаманша, предводительница казаков, которая поднимает «в северной стороне Руси» «бабий бунт», воспользовавшись церковным расколом. В этой небольшой пьесе поразительным образом сходится множество мотивов и топосов, связанных не только с образом воительницы вообще, но и специфически с креативной рецепцией этого образа в русском модернизме. В частности, здесь — пожалуй, единственный раз в творчестве Барковой — он связывается с *эсхатологическими идеями и утопическими чаяниями Серебряного века*³, заставляя вспомнить о том особом освещении фигуры воительницы, что возникает в творчестве А. Блока и особенно А. Белого⁴, которые воспринимают ее образ (прежде всего, в варианте вагнеровской Брунгильды)

3 То, что Баркова была прекрасно с ними знакома, явствует, в частности, из повести «Стальной муж» (1926): «В будущем — царство духа. И пролетарская революция — правда, надежда и мука всего мира — помимо воли своих вождей приведет к воскресению мертвых, к торжеству святой поруганной Психеи, Софии, Души» [14, с. 254].

4 В 1957 г. Баркова писала о преемственности своего творчества по отношению к этим авторам: «...моя лирика признана, видимо, чересчур из времен Блока — Белого» [14, с. 372].

мистически, в специфическом ряду: Душа Мира — София (и она же в падении, т. е. Ахамет) — «Жена, облеченная в Солнце», даже Дева Мария. Баркова берется отчасти за «блоковскую» тему, делая свою героиню принадлежащей миру раскола (ср. с «Песней Судьбы», где Фаина, чей образ в значительной мере ориентирован на фигуру воительницы [4], изначально живет в раскольничьем селе, причем специально упомянут эпизод саможжения раскольников — ср. с важнейшим мотивом костра и огня в барковской пьесе).

Именно на недовольство церковной реформой опирается героиня, затеявая свой бунт, и народ начинает стекаться к ней тогда, когда ей удастся вынуть из церковной стены образ Богородицы, считавшийся чудотворным: «Сто годов, да боле, что сто, молились матушке и не могли из стены наружу взять ее» [14, с. 214]. То, что за Настасьей образ «пошел», делает ее в глазах народа «светлым воином»; поражение же ее бунта в финале пьесы случается тогда, когда ее прежний «полюбовник», обиженный на то, что она его оставила ради другого, тайно уносит икону, из чего народ делает вывод, что «согрешила Костёр, и ушла Богородица», что «Антихристова предтеча — Костёр».

Крайне любопытно, что в пьесе не дается однозначных указаний на то, как зрителю и читателю следует интерпретировать сюжет с иконой и, следовательно, мессианские чаяния, связанные с главной героиней. С одной стороны, она, очевидно, пользуется народной верой для того, чтобы устроить давно задуманный бунт, тогда как сама довольно скептически относится к идее чуда и к вере вообще (см., например, ее реплику, обращенную к самой себе: «Настасья, поставила ты народное дело на икону древнюю, ветхую, затрещит икона, переломится — переломится и дело» [14, с. 217]). То, что ее бывшему «полюбовнику» Петру Гударю удастся украсть икону (которая якобы «пойдет» только за посланником Божиим), тоже говорит в пользу того, что Настасья Костёр не эсхатологическая фигура. Однако, с другой стороны, присутствуют в пьесе и указания на то, что, если даже сама героиня и не считает себя таковой (хотя грань между ее верой и неверием установить трудно — ср. ее реплику в разговоре с боярином Вердыниным: «Не ведьма, а воин светлый, Анастасия. Пройду с владычицей по земле русской. Все крестьянство за владычицей, заступницей и поборницей, поднимется... Затрещат палаты и дворцы... Колокола сами

завонят, небеса разверзнутся» [14, с. 225]), она ею все-таки является. Так, ее мать Марья Нилишна, впоследствии мученически убитая, является «блаженной», пророчицей; в открывающей пьесу сцене Настасья просит мать, с которой случайно сталкивается в церкви, причем та не узнает ее в мужском платье (типичный мотив, связанный с образом воительницы, — правда, обычно не узнает деву в одеянии воина не мать, а возлюбленный), помочь ей и всюду рассказывать, что «Божьей матери образ чудотворный, сто лет не покидавший храма, ушел ко мне. А потому, мол, что попы хотят никонианство принять» [14, с. 215]. Мать, казалось бы, осуждающая Настасью за ее жизненное поведение, действительно говорит о ней народу, но — поскольку не притворяется, а действительно получает видение — говорит не совсем то, о чем ее просила героиня: «Голова-огонь... Ближко она, ждите с часу на час. Готовьтесь. Примите с почестями. Идет она, а впереди владычица. <...> Не за ангелов примете воинство ее, а за адделов сатанинских... Согрешите грехом без прощения...» [14, с. 216]. Собственно, пророчество это сбывается — в финале Настасью действительно называют ведьмой и обращаются против нее; значит, и первая часть пророчества правдива и Настасья действительно послана «отцом небесным» принести людям «спасение» — «в огне», «в костре высоком», по словам Марьи Нилишны. Кроме того, в финале пьесы не только Настасья предает огню свой лагерь вместе с подошедшими к нему врагами-стрельцами, но и в посадe, который обратился против нее, начинается пожар — как было обещано в пророчестве: «Да не от иконы ли там загорелось?.. Может, пришла пречистая и зажгла всё; может, она за грехи наказать их сама ушла» [14, с. 249], — догадывается Настасья. А в народе говорят о «страшных знамениях»: «Все лето бури да грозы, молнии к православным влетают в образе огненного меча и поражают» [14, с. 239].

Здесь следует подробнее сказать об образах огня и грозы. *Буря, молния, гром, гроза* — типичные атрибуты, связывающиеся с образом воительницы в мифологической и литературной традиции и, видимо, возникшие как перенос метафоры «бой — гроза». То же — у Барковой: «Грозовый вечер ныне, грозовый. Веселье такое жаркое, грозовое в жилочках кипит, переливается, насвистывает» [14, с. 248]; «Страсть люблю грозовые дожди, горячие, пахучие, тяжкие...» [14, с. 244]. Главная героиня пьесы — сама воплощенный огонь, и жизнь свою заканчивает в огне: «(Поднимает саблю.)

Ну, костер, взметнись-ка в последние повыше!» [14, с. 250]. У Блока и Белого — главных поэтов-мистиков русского модернизма — постоянно появляется мотив «моря огня» в привязке к образу воительницы, в частности к Брунгильде: за нарушение приказа Одина она, как известно, пребывает в море огня до тех пор, пока Зигфрид не спасает ее (а затем бросается в его погребальный костер). «Море огня» вокруг валькирии нередко ассоциируется у этих поэтов и с огнем Рагнарёка, который, в свою очередь, связывается с Апокалипсисом, а Брунгильда — «спящая красавица», таким образом, выступает как апокалиптическая «Жена, облеченная в Солнце». Ср. у Блока: «Немногие подозревают эту нашу грядущую Валгаллу — Сион»⁵. <...> Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, <...> а под нами — громыхающая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы» [17, т. 5, с. 358–359]; «Гёте <...> будет наблюдать языки огня, которые начнут скоро струиться в этом храме на месте солнечных лучей; Гёте будет слушать музыку этого огня. Он <...> подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в “Валькирии” <...>. Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса» [17, т. 6, с. 96, 109]. То есть огонь — символ неоднозначный, могущий означать и гибель (ср. адский огонь), и спасение, очищение. Так *амбивалентна* и сама *героиня*: она ведет себя как грешница, у нее много «полюбовников», ею руководит не вера, а месть за своего погубленного сына и борьба против своего положения «бабы» и «холопки», но при этом она, по-видимому, посланница Божья — вопреки собственному неверию, святая, но святая необычная.

Мотивы гибели в костре, обвинений в ведьмовстве и в распутстве, а также миссии спасения и вешего сна связывают ее и с образом такой воительницы, как святая Жанна д'Арк⁶ (официальная процедура ее канонизации завершилась в 1920 г., незадолго до создания пьесы), которая тоже репрезентируется как героиня «из народа», ставшая воительницей и получившая власть⁷ вопреки своему изначально низкому общественному статусу

5 Этот пассаж — цитата из письма сектанта, однако Блок солидаризуется с выраженными здесь эсхатологическими предчувствиями.

6 Гораздо позднее, в 1947 г., Баркова писала: «Бедная Жанна! И при жизни, и после смерти ее возносили и низвергали, канонизировали и сжигали на костре, согласно капризам исторической ситуации. Шиллер, Вольтер, Франс...» [14, с. 365].

7 «...Жанна не просто руководила военными кампаниями, она выступала от имени дофина, <...> практически правила вместо него. Без Жанны Карл не принимал ни одного

су. Как Жанну вели голоса архангела Михаила и святых Екатерины и Маргариты, так Настасья, по ее словам, видела вещий сон: «Послушай, матушка, вещий сон привиделся мне ныне: явилась в становище моем владычица и молвила: “Приди, возьми”⁸. Я встала и пошла...» [14, с. 214]. К Жанне отсылает и *мотив мужского наряда* героини: в случае Жанны с переодеванием в мужское платье связан мотив обвинений в распутстве: женщине постыдно брать на себя мужскую роль. Настасья впервые появляется в пьесе с саблей на боку и в «неподобающем мужичьем платье», за что, по мнению ее матери, «Господь проклянет» ее. А попадя говорит как о грехе о том, что она «в мужицкое платье <...> обрягается» [14, с. 237], причем в этом контексте всегда упоминается и «разгул» Настасьи («распутница, убивица, беззаконница», «распутная девка, разбойница и душегубка» и пр.). Вообще, в пьесе постоянно звучит мотив сомнения народа в праведности восстания, ведь «девка» или «баба» «ведет воинство это. Не согрешить бы, православные» [14, с. 240]. О специфике репрезентации маскулинности и фемининности в пьесе мы скажем отдельно далее, пока же, рассуждая о чертах сходства Настасьи с Жанной д'Арк, отметим и такие, как связанный с обеими *красный цвет* и *мотив распущенных волос*.

Как пишет О. Тогоева о единственной серии изображений Жанны, сохранившейся от XV в., — цикле миниатюр из королевского кодекса «Вигилии на смерть Карла VII» Марциала Овернского, «практически на всех миниатюрах художник запечатлел Жанну в красном платье. <...> С одной стороны, красный цвет очень часто выступал символом греха. Именно в одеяние этого цвета на изображениях того времени оказывалась одета Мария Магдалина, для которой он выступал таким же знаком ее распущенной жизни, ее занятий проституцией, как и неубранные волосы. <...> обвинение в занятиях проституцией выдвигалось в отношении Жанны д'Арк — как общественным мнением, так и официально — в ходе процесса 1431 г. С другой стороны, красный для периода Средневековья был и весьма положительным цветом <...>, поскольку “принадлежал” он

сколько-нибудь важного решения <...> Ги Пап (известный юрист родом из Дофине, президент парламента в Гренобле) писал в 70-х гг. XV в., что “...эта дева правила в течение трех или четырех лет”. Жанна действительно воспринималась как правитель — как военный правитель, в котором так нуждалась Франция...» [10, с. 208].

8 Ср. со стихотворными строками Барковой: «Казалось — пойду и всё возьму» («Пурговая, бредовая, плясовая») [14, с. 207], «Всё мое или — ничье!» («Мужичка») [14, с. 46].

прежде всего Деве Марии, с которой <...> Орлеанскую Деву сравнивали на протяжении XV–XVI вв. постоянно. <...> Двойственность восприятия образа Жанны д'Арк усиливали ее длинные волосы, которые также присутствовали практически на всех миниатюрах из рукописи “Вигилий”. Несмотря на то что и Дева Мария часто изображалась простоволосой, подобная “прическа”, как уже упоминалось, часто являлась верным признаком распущенности. Как следствие, перед читателем данного кодекса предстал совершенно амбивалентный образ французской героини <...> именно так — в красном платье, с распущенными рыжими волосами — и представляли ее многочисленные художники эпохи Средневековья и Нового времени» [11, с. 115–117]. В случае Настасьи встречаем пересечение всех этих мотивов. Ей тоже сопутствует красный цвет: от самого ее прозвища до речей («...куда с таким народом красных коней выпускать. Красного петуха испугаются» [14, с. 228]). Постоянный акцент делается на ее рыжих — красных — волосах: «...у Костра из-под шапки волосья разметались, густые да огненные, во все стороны, как петушиные красные крылья полыхают. Ну и вот, где она скакала, по обе стороны ветки спалены» [14, с. 219]. Образ распущенных волос Настасьи возникает в пьесе несколько раз, в том числе в любовной сцене:

Князь, миленький, держись, утоплю! (*Быстро сбрасывает шапку, волосы падают на плечи и голову князя.*)

Князь. Настасья, обожжешь! [14, с. 231].

Настасье *сопутствует образ Богородицы*, как и Жанне д'Арк, которая постоянно сопоставлялась с Девой Марией благодаря культу воинствующей Богородицы, Богородицы в доспехах: «...Богородица воспринималась не только как заступница слабых и обездоленных, но и как покровительница воинов, ведущая их к победе. <...> Средневековая иконографическая традиция также развивала образ воинствующей Богородицы. <...> Он восходил к апокрифическому “Евангелию от Фомы”, где Мария уподоблялась мужчине и — в этом новом качестве — могла рассчитывать на вечное спасение: “Симон Петр сказал им: Пусть Мария уйдет от нас, ибо женщины недостойны жизни. Иисус сказал: Смотрите, я направляю ее, *дабы сделать ее мужчиной*, чтобы она также стала духом живым, подобным вам, мужчинам. Ибо

всякая женщина, которая станет мужчиной, войдет в царствие небесное» [10, с. 222–223].

Соотношение Настасьи с Богородицей, однако, не настолько прямое, как Жанны (тем более что в ее случае отсутствует такая важная характеристика, как девственность). Она не только ведома Богородицей (или икона Богородицы «идет» за Настасьей), но и как бы вступает с ней в *соперничество*, в борьбу. Собственно, начинается пьеса такой репликой Настасьи: «Ну, владычица, здорово, коли не гневаешься на Костра Настасью; ну, а гневаешься — схватимся: кто кого» [14, с. 213]. Ее воительная натура выказывается даже здесь, и этот мотив напоминает о ветхозаветном сюжете борьбы Иакова с Богом в лице ангела. В обоих случаях дело происходит на рассвете, в обоих случаях борющийся персонаж требует благословения от божества (ср.: «ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь»). В другой сцене упоминается «ревность» Настасьи к власти Богородицы: «Много стрельцов в ближнем посаде; да боятся, и не столь меня, сколь владычицы. Велика власть у иконы. Ревность мне сердце изъела... Первое дело у бабы — ревность» [14, с. 246]. Кроме того, сложное и противоречивое соотношение Настасьи и Богородицы определяется и мотивом убитого сына. Если с Богородицей связываются прощение и заступничество, то Настасья избирает путь мести. Как можно понять, сама ее ненависть к боярам, уход в разбойники и решение затеять «бабий бунт» «за старую веру, да против боярской силы, да против лютых мужовей» [14, с. 215] происходят из событий ее прошлого, когда боярин Вердынин травил псам ее маленького сына.

Интересно, что Вердынин в сцене суда над ним Настасьи называет ее сына змеенышем («Великое дело перед Господом, что я твое отродье уничтожил. Всю чашу грехов моих это дело перетянет. Избавил сторонушку от змеиноного выкормка» [14, с. 225]), а мать Настасьи при встрече с ней в церкви говорит фактически о происхождении героини от Змея: «Смолоду у меня припадки были. Испугалась ночью, когда покойник муж змеем ко мне в избу прилетел» [14, с. 214–215]. Эти реплики намекают на «темную» родословную героини или, точнее, на ее вечную *расколотость между темным и светлым*, «адским» и «райским» полюсами (отец — змей, мать — блаженная мученица). Более того, Змей, разумеется, — не только хтоническое, но и эсхатологическое существо, один из образов дьявола.

Отметим, что образ воительницы очень часто появляется рядом с образом змея в творчестве Блока и Белого. У Блока начиная со второго тома лирики валькириеподобная героиня сама начинает ассоциироваться со змеей, что особенно очевидно в стихотворении «За холмом отзвенели упругие латы...» («Надо мною ты в синем своем покрывале, / С исцеляющим жалом — змея...» [16, т. 2, с. 178]; в черновике сказано прямо: «Валькирия — Дева — Змея» [16, т. 2, с. 465]). Как пишет Н.Ю. Грякалова, «Блок следует сказочно-мифологической традиции, в которой змея связана с огнем, а змей предстает как существо огневое» [3, с. 61]; огненным существом, очевидно, является и Настасья. Учитывая вписанность образа воительницы в автобиографический миф Блока с его гностической подосновой, еще важнее замечание Д.М. Магомедовой о змее у гностиков: «Речь идет об офитах-змеепоклонниках, в учении которых змеей принадлежит двойственная роль: чаще всего змей — это сама София, которая одновременно и противопоставлена творцу, и приносит людям знание. Блоку этот вариант гностического мифа был хорошо знаком по знаменитому стихотворению Вл. Соловьева “Песня офитов”» [6, с. 81]. Двойственностью отмечена и героиня-змея у Блока: она и представляет темную, демоническую сторону жизни, и воплощает жизненную стихию во всей ее победительной сложности.

У Андрея Белого София в падении, т. е. ее земное воплощение, — тоже и светлое существо, и темное, змееподобное. Так, в симфонии «Кубок метелей» героиня Светлова, ассоциирующаяся в ряде пассажей с образом Брунгильды в море огня, изображена амбивалентно: О. Тилкес пишет о «“свете” Светловой, ее стремлении ввысь, тоске по “неизвестной родине”, сочетании святости с греховностью, порождаемой присущей ей чувственностью (“грешные помыслы” одолевают Светлову даже после превращения в игуменью <...>)» [9]. В этом русле неудивительны *сближения ее со змеей* — в частности, в сцене едва не случившегося «падения» Светловой и Адама Петровича в главке «Хаос зашевелился»: «Томно губы ее зазмеились страшной улыбкой, пламенной до боли...» [15, с. 286] и пр. Напомним также, что изначально Белый задумывал героиню по фамилии Тугарина (ср. Тугарин Змей), которая лишь позднее превратилась в Светлову. Одновременно Светлова в своем небесном воплощении «Жены, облеченной в Солнце» выступает *змееборцем*. В главке «Змей повержен» сказано прямо: «Гад к нам

ползет. На нас воздвигается, просится: пора оковать твою, жена, чистоту змеиным кольцом возврата.<...> То не солнце — жена, обтекающая светом и оболочком, яро над ним замахнулась крестом. <...> Когда глухо рухнуло тело, корчась змеиными кольцами, митра покатила золотым колесом» [15, с. 338]. У Белого не избранный герой побивает древнего Змия, а именно амбивалентная героиня, вознесшаяся над своей земной ипостасью. Учитывая несомненное знакомство Барковой с эсхатологически-утопической мистикой русского символизма, не удивительными становятся эти аллюзии на происхождение ее воительницы от Змея и одновременно ее миссию посланницы Господа.

Разные персонажи неоднократно называют Настасью «ведьмой» (причем она якобы «кровью голову моет»), «дьявол-девкой» («А эта дьяволица рыжая...»; «Знаю я ее: баба-дьяволица»; «Дьявол-девка, но и с дьяволом иной раз сладко встретиться»), «бесом» («И бес ты, Настька, ну и бес!»), «слугой Антихриста» [14, с. 237, 218, 219, 230, 231, 239], однако, в соответствии с прорицанием блаженной Марьи Нилишны, Настасья, вопреки своей огневой природе и всем «грехам», является все-таки «воином светлым».

Примечательно, что в одном крайне существенном пункте Баркова далеко отходит от трактовки Блоком и Белым воительницы / «Жены, облеченной в солнце». Если для них (как, кажется, вообще для авторов-мужчин русского модернизма, особенно мистиков) принципиально важны такие характеристики этого персонажа, как «чистота», способность к преодолению земных «страстей», то Баркова, напротив, делает свою героиню женщиной вполне земной и телесной и, более того, наделяет ее крайне свободными, современными самой Барковой взглядами. Настасья не только вольна и самовластна в своих желаниях («Митенька, что хмуришься? Всё сердце держишь на меня, чернобровый? Не печалься. Любила тебя Костёр и отлюбила, и тебе волюшку дала. А денек выпадет, и снова Костёр тебя обоймет» [14, с. 226]; «В этом деле я хомута никому не надеваю» [14, с. 244]), но и пытается внедрить этот образ мыслей в народе — см., например, сцену разграбления хором Вердынина, когда казаки «уводят» крестьянских жен с ее позволения:

Крестьяне. <...> уведи корову — пожалеем, а всё не как жену.

Костёр. Жен у вас не уводят, сами уходят. К милым, облюбванным, выбранным [14, с. 223].

То же — в сцене с тремя «полюбовниками» Настасьи, где она говорит: «Дичь спросить надобно» [14, с. 245] («дичь» как метафора объекта любовной «охоты»), утверждая свободу женщины в любовных отношениях и примат добровольного согласия. Из объекта, из мужской собственности она превращается в субъект, что вообще довольно характерно для сюжетов с участием воительницы — по крайней мере, до того момента, как она становится «мужней женой» (ср. древний мотив потери богатырской силы при утрате девственности, т. е., собственно, независимого от мужчины положения).

Вообще, в пьесе весьма сильна феминистская тенденция. Настасья принимает на себя *маскулинную роль воина и вождя* вопреки универсально высказываемым убеждениям в мужском превосходстве: «Бабам не дадим верха. Вырастите бороды — перетягивайте мужиков, али ждите — мы косы до пят отрастим. Это не закон, не обычай...» [14, с. 223] — возмущаются крестьяне; враг-возлюбленный Настасьи воевода князь Кострюков (чьей холопкой была мать Настасьи, т. е., видимо, и она сама до своего ухода в разбойники) тоже поначалу говорит с ней высокомерно: «Ко мне? Слуге цареву, воеводе, бойцу, за душой явилась баба? <...> У вас, бабья, перед одним не выстоишь — перед болтливым вашим языком» [14, с. 230]; «Я убивать тебя не стану, вот прибить — другая статья. От милого побои принимать — бабья доля»; «Улещает как. Сразу видно бабу. Да что ты, пустая голова, затеяла? В какой земле кафтан мужчины за сарафаном шел и под началом у жен мужья жили?» [14, с. 231]; «Где видано, чтобы полюбовниц дружки тешили в неудачах? По-настоящему тебе меня тешить следует» [14, с. 243]. В рамках этого сугубо маскулинного гендерного порядка героиня предстает существом странным, *неестественным и потому пугающим*: «Что греха таить, боюсь я этой бабы. И не диво: вся округа ее боится. Мужика, атамана самого лютого до крови боярской, так не побоишься. То и страшно, и несуразно, что баба она» [14, с. 218].

Отметим, что само ее имя уже маскулинизировано; в нем присутствует гендерная двойственность женского имени и прозвища в мужском роде.

Более того, и реплики Настасьи всегда помечены одним словом — «Костер», и Настасья часто называет себя просто «Костром» (естественно, с согласованием в мужском роде), и другие персонажи часто говорят о ней именно так. Даже в сцене суда над Вердыниным, когда она загадывает ему загадку в виде песни, она сравнивает себя с «орлом», а не «орлицей»: «У сизого орла из гнезда орлиного / Орленка малого повыкрали <...> / Полетел по свету матерой орел» [14, с. 224].

Вся пьеса — и ее текст, и ее внутренний мир — построена на *гендерных перевертышах*⁹ и понимании женской роли как роли сильного. Традиционная расстановка действующих лиц, где мужчины осуществляют власть и насилие над женщиной, оказывается полностью опрокинута: здесь вся инициатива и сила — на стороне героини. Так, Настасья побеждает в рукопашном поединке князя Кострюкова со словами «Пойдем за мной» и «В бою разрешим, кому из нас под началом быть» [14, с. 231], и он уходит за ней, в ее лагерь, бросая всё, т. е. совершает жест, который обычно совершают женщины ради мужчин («Ну, Костёр, кощунница, атаманша, владей! Прими воеводу в есаулы, чужого мужа в полюбовники» [14, с. 232]). Особенно показательно *инвертирована история Стеньки Разина* и княжны. Напомним, в частности, знаменитую поэтическую обработку эпизода из «Бунта Стеньки Разина» Н.И. Костомарова Д.Н. Садовниковым (1883), где казаки упрекают Разина в том, что «атаман-то / Нас на бабу променял! / Ночку с нею повозился — / Сам наутро бабой стал...» [19, с. 420] и вынуждают его доказать свою мужественность и способность быть вождем, избавившись от княжны, которую он бросает в Волгу. В «Настасье Костре» в роли Разина выступает заглавная героиня-атаманша, а в роли «княжны» — князь Кострюков. Настасьины казаки возмущены вре-

9 Постоянное внимание к гендерной проблематике вообще характерно для А. Барковой. Так, в повести «Стальной муж» заглавный герой говорит героине: «...ты непременно хочешь выскочить из женщины и не можешь. Ты суетна, ленива, стараешься быть интеллектом, а остаешься стихией, столь же непонятной, как непонятен и загадочен зверь» [14, с. 256]. Здесь, разумеется, иронически транслируются клише маскулинного гендерного порядка (стихийность, внерациональность женского начала, его «зверебожественность», по выражению З.Н. Гиппиус, т. е. способность быть лишь «зверем» или «богом» — «другим», «иным» по отношению к человеку как существу цивилизации и культуры), но одновременно вполне серьезно воспроизведен центральный конфликт раннего творчества Барковой — попытки «выскочить из женщины» или, точнее, остаться ею, приобретя при этом ряд маскулинных прерогатив, т. е. трансформировать существовавший гендерный порядок.

менным затишьем, о чем свидетельствуют реплика: «С князем молодым слаще миловаться, чем с пиками стрелецкими» — и даже парадоксальное: «К Настасье! Пусть ведет! Вконец обабились! Не надо баб!» [14, с. 234], включающее героиню из числа «баб». Они, подобно сподвижникам Разина, высказывают свое возмущение Настасье, а позднее убивают Кострюкова, когда, в отличие от Стеньки, она держит свою линию.

Кстати, к «разинскому мифу» отсылает не только это. И действие пьесы происходит «при Алексее Михайловиче», т. е. примерно одновременно с разинским восстанием, и Стенька прямо упоминается в пьесе, и, главное, многие черты героини как будто списаны с «атаманши» Алены Арзамасской, которая в некоторых легендах оказывается связана с Разиным [8, с. 125–144]. Она тоже «атаманша», тоже предводительница народного восстания, тоже «колдунья» и «ведьма» в глазах окружающих, тоже выделяется мужским платьем, мужеством и воинской силой и тоже заканчивает свою жизнь в пламени костра. Однако если Алена предстает как своего рода женский двойник Разина, то у Барковой речь идет уже о гендерной инверсии, когда не только женский персонаж маскулинизируется, но и мужской — феминизируется¹⁰.

Гендерная инверсия явственно ощущается в таком приеме, как *инфантилизация мужского персонажа*. Параллель такой инфантилизации находим в другом произведении с героиней-воительницей в качестве центрального персонажа — поэме-сказке М.И. Цветаевой «Царь-Девница», опубликованной в 1922 г., т. е. как раз во время работы Барковой над «На-

¹⁰ Напрашивается и сопоставление пьесы Барковой с оперой М. Мусоргского «Хованщина», где присутствует сильный женский персонаж (раскольница Марфа) и слабый мужской (князь Андрей Хованский), действие разыгрывается на фоне раскольничьего бунта и эсхатологических предчувствий, а герои заканчивают свою жизнь в огне, причем Марфа вступает в него добровольно. Присутствует и связанный с ней мотив «колдовства», ведьмовства. Более того, Марфа отчасти представлена как воительница — в ее первой сцене с князем Андреем она спасает от его посягательств девицу и вступает с ним в поединок: «Андрей Хованский. Слыхала ль ты, красавица, про некого молодчика: как с своей-то возлюбленной, что опостыла-то, он, лих молодец, разведалься без околичностей. А и выхватил он острый нож... (Бросается с ножом на Марфу. Эмма вскрикивает. Марфа выхватывает из-под яски нож и отражает удар.) Марфа. Слыхала, княже, и навыворот. Только не тот конец тебе я уготовала, и не от моей руки сведешь ты счеты с жизнью...» [URL: https://classic-online.ru/uploads/ooo_notes/9100/9047.pdf (дата обращения: 21.10.2020)]. Тем не менее остается открытым вопрос о том, знала ли Баркова эту оперу: живя в Иваново-Вознесенске, она не имела возможности видеть ее на сцене.

стасьей Костром». Цветаевская Царь-Девница неоднократно называет своего возлюбленного Царевича «младенцем» и умиляется на него, как на дитя: «Сна тебя я не лишаю, / Алмаз, яхонт мой! / Оттого что я большая, / А ты — махонькой!»; «Морской водою пенною — / На подвиги военные / Младенчика крешу!»; «Аукала, агукала, / На жар-груди баюкала» [20, т. 3, с. 211, 215] и пр. В «Настасье Костре» подобные же речи обращены героиней к воеводе Кострюкову:

Костёр. Князь, ты силен, а всё не по-моему. Велика у тебя любовь, высока у тебя любовь, крепка у тебя любовь, а сам ты не велик, не высок, не крепок.

Князь. Первую бабу вижу, которая в глаза мне говорит, что крепости у меня нет. И целовать хочется, и прибить.

Костёр (приникая на грудь к князю). Прибей! Побои твои для Костра что для матери кулачки младенца. Рассердится младенец, что мать долго не кормит, и ударит по материнской груди ручонкой.

Кострюков. Настыка, заговариваешься! [14, с. 243–244].

Если вспомнить былинный сюжет о женитьбе Добрыни Никитича на богатырке-великанше Настасье Никуличне, то становится понятно, что это один из традиционных топосов сюжета с участием воительницы. В этой былине превосходство Настасьи над славным богатырем таково, что она сначала не замечает его ударов палицей, а потом, разглядев-таки Добрыню, кладет его в свой карман вместе с конем. Любовная инициатива принадлежит именно ей, как и в пьесе Барковой:

Говорит Настасья дочь Никулична:

<...> Ежели богатырь мне в любовь придёт,

Я теперь ведь за богатыря замуж пойду.

Вынимает-то богатыря да из карманчика,

Тут ей богатырь да понравился [18, с. 171].

О. Миллер отмечал: «Свойства девы-воительницы достигают в Настасье Никуличне самых широких размеров. Тут уже не то, чтобы она, побежденная, с уваженьем отдавалась своему победителю, как Настасья

королевична отдалась Дунаю, или как Брюнгильда отдалась Зигфриду, а на-против, сама победительница, она дарит побежденному вместе и жизнь, и свою любовь» [7, с. 439]. Почти то же — в «Настасье Костре», где поединок заканчивается победой героини.

Вообще, князь Кострюков — тот самый избранный герой, сужден-ный свыше воительнице, враг-возлюбленный, который почти неизменно присутствует в сюжетах с ее участием. Здесь это очевидно хотя бы уже на уровне ономастики: Костёр — Кострюков. Настасья побеждает его как бы вдвойне — и непосредственно в поединке, и на уровне социаль-ном: из бывшей его холопки она «выбивается» в его «государыни» (хотя даже и победа воительницы над избранным героем в битве — ход гораз-до более редкий в традиции, нежели противоположный). Сцена поедин-ка и предшествующая ей изображены по всем канонам. Князь — мощный воин («...в бою больно смел, упорен. С таким любо и кулаки попытать»; «...любо такого супротивника встретить» [14, с. 228, 229]), и его поединок с воительницей как бы предreshен судьбой: они предназначены друг другу *как равные соперники, как вечные антагонисты*: «Вода огонь заливает» [14, с. 229], — грозит он Настасье. Не случайно, что героиня сначала отпускает пойманного ее сторонниками князя — она желает самолично схватиться с ним, победить в честном бою, а не казнить: «Я сама с ним расквитаюсь, час такой придет, а пока гуляй, князь, удалая голова»; «Не на живот, на смерть схватимся»; «Нам надобно силами помериться. Для того я давеча и отпустила тебя» [14, с. 229, 231]. Но так же поступает и князь, когда На-стасья появляется в его саду:

Князь. А если прикажу схватить, связать да и в подвал?

Костёр. Не прикажешь [14, с. 229].

Темы любви и войны сливаются в сцене поединка даже на уровне одного слова: Настасья говорит, что пришла «за душой» князя, и он пони-мает это в том смысле, что она пришла убить его. Однако она имеет в виду, по-видимому, иное: «похитить душу» в значении «влюбить» в себя. Даль-нейший диалог перед боем превращается в борьбу за любовное главенство, причем, как это типично для сюжета с участием воительницы, постоянно возвращается мотив отождествления, слияния «лобзанья» и «терзанья»,

любви и убийства: «Ну, раззадорила ты меня, Настасья, на любовь и на бой»; «Князь, ты — мед мой пьяный, напиться тебя не могу. Недруг мой, нож вострый. Убьем друг друга когда-нибудь» [14, с. 232, 231].

Помимо этих константных для эпической и литературной традиции мотивов, возникают и такие, что характерны именно для творчества Барковой, а именно мотив раздвоенности между «идеальным» образом сильной женщины-бойца и реальностью нежной души («Сердце бабье у меня, да рука не бабья: развернись — любой боец не выстоит» [14, с. 230]) и мотив обольщения любовным искушением, сдачи на милость возлюбленному (ср. стихотворение Барковой «Побежденная»): «Желанный, свет мой белый, вот я сразу без силы. Целуй, убей!» [14, с. 232] — так заканчивается сцена поединка: хотя Настасья вдвойне побеждает князя, он, в свою очередь, побеждает ее искусом любви (что впоследствии ведет к сюжетной катастрофе и смерти обоих героев).

Смерть возлюбленного Настасья встречает тоже в полном соответствии с каноном: подобно Брунгильде, которая бросается в костер, на котором сжигают тело Зигфрида, Настасья погибает рядом с трупом Кострюкова, запалив пожар, в котором сгорает и она сама, и ее казаки, и подошедшие стрельцы с крестьянами, превращая событие собственной смерти в грандиозный погребальный костер, а с другой стороны, выполняя эсхатологическое пророчество о «костре высоком».

Таким образом, в пьесе «Настасья Костёр» мы встречаем как топысы, характерные для лирики Барковой того периода, так и эсхатологически-утопические идеи, в лирике не проявленные. Воительница изображена здесь в героизированном и романтизированном духе: начавшаяся к тому времени в творчестве Барковой «переоценка ценностей», очевидная в ее поэтических произведениях, в ряде которых воительница представлена как фигура, недоступная для нравственного оправдания (особенно это очевидно в стихотворении «Жертва» 1922 г.), в пьесе почти не отразилась. Вместе с тем «Настасья Костёр» — это еще одно звено в длинной цепи произведений русского модернизма (т. е. написанных в промежутки примерно с 1890-х по 1930-е гг.), в которых важную роль играет фигура воительницы. В разных ее вариантах — амазонка, валькирия, удаляя поляница, царь-девица, Жанна д'Арк и др. — она появлялась в произведениях таких заметных авторов эпохи, как Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов,

А.А. Блок, А. Белый, Н.С. Гумилев, М.А. Кузмин, Е.И. Замятин, М.И. Цветаева, С.Я. Парнок, Л.Н. Столица, М.Е. Лёвберг. Востребованность этого образа, разумеется, связана с началом существенных преобразований гендерного порядка на рубеже веков [12]: образ воительницы оказывается своего рода «пробным камнем» этих изменений, поскольку в нем начинается размыться, медленно и с трудностями отступать бинарное и комплементарное противопоставление полов, характерное для огромного периода гендерной истории. В случае «Настасьи Костра» особенно очевидно влияние эпохи: ее героиня — человек XX столетия среди действительности XVII в., более того, человек первых лет послереволюционной эры с их радикальными гендерными экспериментами.

Список литературы

Исследования

- 1 Агеев А. Душа неутоленная // Волга. 1991. № 3. С. 66–78.
- 2 Волькенштейн В. Анна Баркова. Настасья Костёр. Драматические сцены. Государственное издательство. М.–П. 1923 г. Стр. 84 // Печать и революция. 1924. Кн. 2. С. 272.
- 3 Грякалова Н.Ю. О фольклорных истоках поэтической образности Блока // Александр Блок: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1987. С. 58–68.
- 4 Зусева-Озкан В.Б. Образ девы-воительницы в художественном мире А. Блока (на материале драм и прозы) // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 443. С. 44–53.
- 5 Зусева-Озкан В.Б. «Я женщина — твердый воин...»: образ воительницы в лирике А.А. Барковой // Вестник славянских культур. 2021. В печати.
- 6 Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 223 с.
- 7 Миллер О.Ф. Илья Муромец и богатырство киевское. СПб.: Тип. Н.Н. Михайлова, 1869. 895 с.
- 8 Неклюдов С.Ю. Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты. М.: Индрик, 2016. 552 с.
- 9 Тилкес-Заусская О. «Четвертая симфония» Андрея Белого: точки «затемнения фокализации» и неомифологический порядок действия // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology. 2005. № 1. URL: <http://cf.hum.uva.nl/narratology/tielkis.htm> (дата обращения: 15.06.2020).
- 10 Тогоева О.И. Карл VII и Жанна д'Арк: утрата девственности как утрата власти // Власть и образ: Очерки потестарной имагологии. СПб.: Алетейя, 2010. С. 207–232.
- 11 Тогоева О.И. Первый памятник Жанне д'Арк и проблема сакральности ее образа во Франции Нового времени // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 7. С. 104–125.
- 12 Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛО, 2011. 400 с.

Источники

- 13 А.А. Блок — Л.Д. Менделеева-Блок. Переписка. 1901–1917. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 720 с.
- 14 Баркова А. ...Вечно не та / сост. Л.Н. Таганов, О.К. Переверзев. М.: Фонд Сергея Дубова, 2002. 624 с.
- 15 Белый А. Кубок метелей. Четвертая симфония // Белый А. Собр. соч. Симфонии. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014. С. 200–342.
- 16 Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997– .

- 17 Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1963.
- 18 Добрыня Никитич и Алеша Попович. М.: Наука, 1974. 472 с.
- 19 Песни русских поэтов. Л.: Сов. писатель, 1957. 528 с.
- 20 Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–.

References

- 1 Ageev, A. “Dusha neutolennaia” [“The Soul Not Sated”]. *Volga*, no. 3, 1991, pp. 66–78. (In Russ.)
- 2 Vol'kenshtein, V. “Anna Barkova. Nastas'ia Koster. Dramaticheskie stsény. Gosudarstvennoe izdatel'stvo. M.–P. 1923 g. Str. 84” [“Anna Barkova. Nastasya Kostyor. Dramatic Scenes. Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Moscow, Petrograd, 1923. 84 p.”]. *Pechat' i revoliutsiia* [Press and Revolution], vol. 2, 1924, p. 272. (In Russ.)
- 3 Griakalova, N.Iu. “O fol'klornykh istokakh poeticheskoi obraznosti Bloka” [“On the Folkloric Sources of Blok's Poetic Imagery”]. *Aleksandr Blok: Issledovaniia i materialy* [Aleksandr Blok: Studies and Materials]. Leningrad, Nauka Publ., 1987, pp. 58–68. (In Russ.)
- 4 Zuseva-Ozkan, V.B. “Obraz devy-voitel'nitsy v khudozhestvennom mire A. Bloka (na materiale dram i prozy)” [“The Image of a Female Warrior in Alexander Blok's Fictional World (Based on his Dramas and Fiction)”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 443, 2019, pp. 44–53. (In Russ.)
- 5 Zuseva-Ozkan, V.B. “Ia zhenshchina — tverdyi voïn...”: obraz voitel'nitsy v lirike A.A. Barkovoi” [“I Am a Woman and a Mighty Warrior...”: the Figure of Female Warrior in Anna Barkova's Poetry”]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021. In press. (In Russ.)
- 6 Magomedova, D.M. *Avtobiograficheskii mif v tvorchestve A. Bloka* [The Autobiographical Myth in the Works of Alexander Blok]. Moscow, Martin Publ., 1997. 223 p. (In Russ.)
- 7 Miller, O.F. *Il'ia Muromets i bogatyrstvo kievskoe* [Ilya Muromec and Kiev Bogatyry]. St. Petersburg, Tip. N.N. Mikhailova Publ., 1869. 895 p. (In Russ.)
- 8 Nekliudov, S.Iu. *Legenda o Razine: persidskaia kniazhna i drugie siuzhety* [The Legend of Razin: Princess of Persia and Other Plots]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 552 p. (In Russ.)
- 9 Tilkes-Zausskaia, O. “Chetvertaia simfoniia” Andreia Belogo: tochki “zatemneniia fokalizatsii” i neomifologicheskii poriadok deistviia” [“‘The Fourth Symphony’ of Andrey Bely: Points of ‘Dimming Focalization’ and Neomythological Action”]. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, no. 1, 2005. Available at: <http://cf.hum.uva.nl/narratology/tielkis.htm> (Accessed 15 June 2020). (In Russ.)
- 10 Togoeva, O.I. “Karl VII i Zhanna d'Ark: utrata devstvennosti kak utrata vlasti” [“Charles VII and Joan of Arc: Loss of Virginity as Loss of Power”]. *Vlast' i obraz: Ocherki*

potestarnoi imagologii [Power and Image: Essays on the Potestar Imagology]. St. Petersburg, Aleteia Publ., 2010, pp. 207–232. (In Russ.)

- 11 Togoeva, O.I. "Pervyi pamiatnik Zhanne d'Ark i problema sakral'nosti ee obraza vo Frantsii Novogo vremeni" ["The First Joan of Arc Monument and the Problem of the Sacred Character of her Image in Modern France"]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul'turologiia*, no. 7, 2018, pp. 104–125. (In Russ.)
- 12 Ekonen, K. *Tvoretz, sub"ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simbolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Female Writing in Russian Symbolism]. Moscow, NLO Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

СТИХИ Ю. ОДАРЧЕНКО: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ СЮРРЕАЛИЗМА, СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КОДА И СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

© 2021 г. О.С. Горелов

*Ивановский государственный университет,
Иваново, Россия*

Дата поступления статьи: 03 апреля 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 25 июля 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-250-265>

Аннотация: В статье на примере поэзии Ю. Одарченко рассматриваются способы реализации сюрреалистического кода. Признаками его действия становятся специфический сентиментализм как интонация; рационализм как метод языковой работы; сюжетность поэтического диегезиса и поэтизация прозы; принцип метонимических смещений. В текстах Одарченко гротесковая художественная оптика приводит к многосторонним сдвигам: в плане интонации — смещение от сентиментальности к черному юмору; в жанровом отношении — от идиллии к ужасу, страшилкам; на уровне композиции — от обстоятельного описания незначительных и во многом случайных деталей к подчеркивающему некую страшную закономерность пуанту. Сентиментальность и лиризм оказывается возможным рассматривать как реакцию на увиденный самим же поэтом второй, магический мир и на невидение остальными людьми сосуществования двух миров, проникающих друг в друга. Это проникновение хоть и понимается в основном как ранение, развиваясь в стерновский мотив раны, но также вызывает новый виток сюрреалистского внимания к деталям и существам мира.

Ключевые слова: сюрреалистический код, сентиментальность, быличка, черный юмор, ужас, нарратив, О. Григорьев, В. Уфлянд.

Информация об авторе: Олег Сергеевич Горелов — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории, истории литературы и культурологии, Ивановский государственный университет, ул. Ермака, д. 39, 153025 г. Иваново, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5718-6588>

E-mail: og-rus@inbox.ru

Для цитирования: Горелов О.С. Стихи Ю. Одарченко: к проблеме взаимодействий сюрреализма, сюрреалистического кода и сентиментализма // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 250–265. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-250-265>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

ODARCHENKO'S POEMS: INTERACTIONS OF SURREALISM, SURREALIST CODE, AND SENTIMENTALISM

© 2021. Oleg S. Gorelov
*Ivanovo State University,
Ivanovo, Russia*
Received: April 03, 2020
Approved after reviewing: July 25, 2020
Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The article examines surrealist codes in poetry on the example of Y. Odarchenko's poems. The signs of these codes include: peculiar sentimental tone; rationalist approach to the use of language; plotted poetic diegesis and poeticized prose; and principle of metonymic displacements. In the texts of Odarchenko, grotesque artistic optics leads to multilateral shifts: in terms of intonation — a shift from sentimentality to black humor; in term of genre — a shift from the idyll to horror; at the composition level — a shift from the detailed description of minor and largely random details to a *pointe* that highlights some underlying terrible pattern. It is possible to interpret sentimentality and lyrical tone of the poem as a response to what the poet himself believes to be another magical world while others fail to spot the coexistence of two worlds penetrating each other. While the penetration of the real and imaginary worlds develops into a Sternian motif of the wound, it also evokes surrealist attention to the world and its living creatures.

Keywords: surrealist code, sentimentality, bilichka, black humor, horror, narrative, O. Grigoriev, V. Uflyand.

Information about the author: Oleg S. Gorelov, PhD in Philology, Associate Professor, Ivanovo State University, Ermak St. 39, 153025 Ivanovo, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5718-6588>

E-mail: og-rus@inbox.ru

For citation: Gorelov, O.S. "Odarchenko's Poems: Interactions of Surrealism, Surrealist Code, and Sentimentalism." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 250–265. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-250-265>

Художественные высказывания и жесты сюрреализма постепенно составляют особую сверхструктуру, которую можно определить сюрреалистическим кодом. Как регулятивное структурное образование, определяющее принципы и правила дальнейшего функционирования и сочетания знаков, код становится в дальнейшем знаковой надсистемой.

Сюрреалистический код участвует в организации текстов постсимволистской русской поэзии уже в 1920–1930-е гг. Признаками его действия становятся: а) специфический *сентиментализм* как интонация, удерживающая противоречие между «неистовым» и сентиментальным романтизмом, а также черным юмором и детской оптикой; б) *рационализм* как метод языковой работы; в) *сюжетность* поэтического диегезиса и *поэтизация прозы*; г) принцип *метонимических смещений*. Сочетание всех черт особенно свойственно творчеству авторов, испытавших опыт временной, постоянной или внутренней эмиграции в период от 1920-х до 1970-х гг. (например, Ю. Одарченко и В. Уфлянд)¹.

В формате фантастических сказок — гротесково-страшных у Одарченко и гротесково-карнавальных у Уфлянда — оба автора осуществляют свои стратегии минимального сюрреалистского смещения. В текстах Одарченко именно гротесковая художественная оптика приводит к многосторонним сдвигам: в плане интонации — смещение от сентиментальности к черному юмору; в жанровом отношении — от идиллии к ужасу, страшилкам; на уровне композиции — от обстоятельного описания незначительных и во многом случайных деталей к подчеркивающему некую страшную законо-

1 Анализ сюрреалистического кода В. Уфлянда, а также метонимического типа мышления и способов его реализации представлен здесь: [3].

мерность пуанту: «Но так много случайностей / В нашей жизни бывает за каждый денёк, / Что, увидевши розу душистую, чайную, / Я глазами ишу — где зловещий жучок» [12, с. 5]. Феноменологическая установка («я глазами ишу») сводится к поиску отклонений, клинаменов, аномалий и предполагает дальнейшую фиксацию на них. Так осуществляется не только гротескное укрупнение плана, но и раздвоение реальности; К. Померанцев в своих воспоминаниях о поэте пишет: «...он, как Гоголь — недаром он его так любил — жил в двух реальностях: обычной, знакомой всем нам, и другой, страшной, видимой лишь ему одному» [12, с. 244]. Действительно, аналогично устроена и художественная оптика Гоголя, описанная В. Розановым через образ «вогнутого зеркала», некой линзы, которая выделяет одну негативную черту в проходящих сквозь нее образах, объектах, событиях: «Первым движением воображения он (Гоголь. — О.Г.) стремится захватить в картину возможно большее число предметов; позднее ненужные из них отбрасываются, действие вогнутого зеркала как бы сосредоточивается, но и то, что оно делает с предметом, перед ним стоящим, — усиливается» [14, с. 147]. Но гротескная линза Одарченко, улавливающая отрицательные проявления объектов и обнаруживающая в них другую реальность, сохраняет сюрреальную суперпозицию двух измерений: «Одарченко не только страдал от окружающего его ужаса, но еще и от того, что другие этого ужаса не замечали. Он не понимал, как можно было видеть в вещах и явлениях лишь внешний обманчивый облик. У него не было экрана, нормально существующего у каждого нормального человека, фильтрующего действительность, чтобы не давать ей всей, в “чистом виде”, приникать к нашей душе» [13, с. 263].

Функцию линзы, обнаруживающей смертоносную опасность во всем, могут выполнять страшные сновидения: «Я съел во сне пирог с отравой...» [12, с. 55]. Более того, именно кошмар претендует на то, чтобы стать основной формой сюрреалистского сновидения. Лирический субъект хоть и сопротивляется кошмарам, претендующим на статус первичной реальности, воплощенной к тому же в тексте (зараженном «темной» силой), но пуант в конце указывает на победу реализовавшегося кошмара:

Как бы мне в стихах не сбиться
Лишь на то, что ночью снится.

Солнца, солнца, солнца луч,
Озари из темных туч
В голове моей больной
Твой прекрасный рай земной:

Я прикован к гильотине,
Голова моя в корзине,
И от солнечных лучей
Кровь немного горячей.

[12, с. 14]

Здесь особенно наглядно видно, что «все мини-драмы Ю. Одарченко разворачиваются при свете дня» [5, с. 76], под солнечными лучами проявляется второй мир.

Этот и многие другие тексты демонстрируют явное влечение к смерти как к освобождению от страха, который уйдет вместе с жизнью. Поэтому, в отличие от кошмаров, сон без сновидений, «лермонтовский сон» [12, с. 64] уводит от страха (вводя в состояние близкое к смерти) и от постоянных поисков примет гибельности мира: «Все звезды созданы для маленькой земли <...> Лишь только для того, чтоб малое дитя, / С душою чистой, на небо глядя, / Могло сказать: как это хорошо! / Уже во сне: как это хорошо!» [12, с. 53]. Неснимаемая парадоксальность сна-смерти указывает на эпикуровскую не встречу со смертью. Именно поэтому лирический герой, видя мир обреченным, по-сюрреалистски не впадает в отчаяние («отчаяние чуждо мне»), обитая в своем «предвечном полусне» [12, с. 91].

Черный юмор страшных историй заслоняет для современного читателя их готическое происхождение, комическое вычитает серьезный, трагический подтекст. Трагическое на эстетическом уровне почти не сохранилось в текстах Одарченко, которому гораздо ближе теперь оказывается В. Уфлянд (у обоих рационализирующая природа смеха²), нежели О. Григорьев, несмотря на их более очевидные внешне-стилевые совпадения. Это подтверждается и обратным сопоставлением с сюрреалистом-предшественником, которое предлагает Ю. Иваск в рецензии на книгу «Денёк»: «...если

2 Ср. также характерное «Люблю, люблю повеселиться. / Ведь я ужасный весельчак. Мне сон веселый снится <...> Люблю повеселиться, / Особенно во сне» [15, с. 254–255].

у Поплавского — поэтический беспорядок, то у Одарченко — поэтический порядок. И за этим беспорядком, и за этим порядком — “хаос шевелится”. Но слышится и музыка, вопреки всему — светлая музыка, которая никого не спасает и иногда только утешает» [4, с. 202]. К тому же пример Поплавского, «чистого» сюрреалиста русской поэзии, подтверждает, что Одарченко идет дальше, задействуя уже сюрреалистический код, а не общесюрреалистские идеи 1910–1920-х гг.

Итак, в каждой детали жизни обнаруживается смерть. В терминах сюрреалистического кода это означает метонимическое смещение: *смерть* — *метонимия жизни*. Большинство текстов единственной прижизненной книги стихов Одарченко «Денёк» построено именно так: в идиллической, сентиментальной картине (выраженной с помощью более или менее сусальной, приторной интонации), в случайных деталях этой картины постепенно проявляются следы смерти³, пока крупным планом не демонстрируется труп, его часть или другой танатальный образ. В остальных стихах, так и не вошедших в какие-либо сборники, больше сюжетного разнообразия (хотя они зачастую риторически более прямолинейные: безличное повествование, риторические фигуры), они не столь аскетичны в плане системы персонажей и образов, однако общий принцип распространяется и на них. Вот только наиболее яркие примеры композиционного сдвига:

«Мальчик катит по дорожке / Легкое серсо. / В беленьких чулочках ножки, / Легкое серсо» — в концовке: «Мальчик смотрит улыбаясь: / Ворон на суку, / А под ним висит качаясь / Кто-то на суку» [12, с. 6];

«Лишь для вас мои чайные розы, / Лишь о вас все случайные грезы...» — подробное описание роз завершается так: «Ваши волосы — шелковый лен, / Голос ваш — колокольчика звон, / А глаза на прелестном лице — / Две зеленые мухи цеце» [12, с. 31];

стихотворение «“Весь день стоит как бы хрустальный”...» [12, с. 24] начинается с описания золотой осени в тютчевской тональности, но затем вновь появляется образ мухи, которая влетает в грудь трупа;

3 Согласно уже описанному принципу внимание к деталям не только приводит к обнаружению смерти, но и является проявлением поэтической любви к миру. Особенно это заметно в неоконченной повести «Детские страхи» [12, с. 109, 114–115, 120–121], что также существенно корректирует восприятие Одарченко как «темного» поэта.

«И бездны тень / В душе, на ярмарке, в церквах / И в драматических стихах. А если солнышко взойдет / И смерть под ручку приведет, / То это будет все равно — / В гробу и тесно и темно» [12, с. 26].

Именно сознание, привыкшее к шевелению хаоса, порождает это «все равно». Ориентируясь на сюрреалистический код, Одарченко по сути прерывает линию постсимволистской поэзии и «мистической» русской прозы, начавшейся как раз с Гоголя. Основные пункты взаимодействия поэта с этой линией отметил А.И. Чагин: «...особого внимания заслуживала бы тема: *Гоголь и русская литература 1910–1930-х гг.*, позволяющая с большей полнотой увидеть истоки мистических исканий литературы начала XX в., некоторых открытий русских футуристов, черт сюрреализма, возникающих в произведениях писателей разных поколений» [8, с. 368]. В поэзии же ключевыми точками оказываются Ф. Тютчев, Н. Гумилев и В. Ходасевич. Чагин расставляет при этом достаточно жесткие акценты: «...художественные миры Обэриутов, Поплавского, Одарченко в большой мере сюрреалистичны, но сюрреализм этот в основе своей иной, нежели у французских наследников Лотреамона и Бодлера — здесь живет жалость, склоненность к человеческому страданию, восходящая к национальной культурной традиции и, в конечном счете, к православным ее основам» [8, с. 413]. Возможно, такая национально-культурная трактовка и применима к указанным авторам, однако ее нельзя активизировать автоматически при широком поиске сюрреалистического кода русской литературы середины и второй половины XX в.

Стихотворение «Есть совершенные картинки...» Одарченко строит как серию композиционных сдвигов, реализующихся в каждой строфе:

Есть совершенные картинки:
Шнурок порвался на ботинке,
Когда жена в театр спешит
И мужа злобно тормозит.

Когда усердно мать хлопочет:
Одеть теплей сыночка хочет,
Чтоб мальчик грудь не застудил,
А мальчик в прорубь угодил.

Когда скопил бедняк убогий
На механические ноги,
И снова бодро зашагал,
И под трамвай опять попал.

Когда в стремительной ракете
Решив края покинуть эти
Я расшибу о стенку лоб,
Поняв, что мир — закрытый гроб.

[12, с. 27]

В «совершенных картинках» мелочи, случайности, бытовые детали и объекты вновь оказываются дейксисами смерти (еще пример: «На волне гребешок — значит женщина утонула» [12, с. 48]), но кумулятивный принцип этого текста приводит к качественно новому выводу: мир, несмотря на бесконечные окна в иное, имманентен. Эта имманентность («мир — закрытый гроб») вроде бы считывается как готическая, абсурдистская, а не сюрреалистская. Однако структурообразующий характер черного юмора корректирует первоначальное понимание. Некоторые фрагменты прозы Одарченко более открыто репрезентуют это имманентное, но именно сюрреалистское мировосприятие: «В такие минуты полной *тишины* вдруг понимаешь, что нет мира иного потустороннего, а есть *один мир таинственный и чудный*, в котором живут люди, и только изредка ощущают все *чудесное основание его*» [12, с. 204]. Хотя в самом понимании поэтом феномена смеха много отличного от сюрреалистического: «Для меня соблазнительна мысль, что человек стал человеком не с момента, когда он заговорил, а с момента, когда первый раз рассмеялся» [12, с. 206] (эссе «Истоки смеха»). Смех выделяет человека на зверином фоне, переводя его с системы инстинктов на систему разума. Для Бретона юмор, наоборот, становится способом «высшего мятежа разума» [9, с. 23].

Только когда комические смещения становятся слишком очевидными, прямолинейными, тогда и возникает абсурдистский эффект, и поэтика Одарченко начинает сближаться с обэриутовской. Например, хореический ритм детской считалки в «Подавайте самовар...» оформляет беспечный диалог лирического героя и Клавдии Петровны, готовящихся к чаепитию,

прерванному немотивированной смертью мужа героини. К обэриутовскому объективированию субъективного В. Бетаки относит текст «В аптеке продается вата...» [12, с. 250]. Но иногда образ аптеки позволяет осуществлять переходы от обэриутовско-абсурдистской образности в сторону сюрреалистичной:

Стоят в аптеке два шара:
Оранжевый и синий.
Стоит на улице жара
И люди в парусине.

Вхожу в аптеку и шары
Конечно разбиваю,
В участке нет такой жары,
А цвет сейчас узнаю.

Горит оранжевый рассвет
На синей пелерине.
Отлично выспался поэт
На каменной перине.

[12, с. 72]

То, что стеклянные шары были «обычным» атрибутом парижских аптек в довоенное время» [12, с. 252], только усиливает сюрреальный эффект «преступления» персонажа этого стихотворения. Вообще комические проявления в текстах Одарченко, и это еще одно сближение с литературными поисками метрополии, в частности, с Уфляндом, связаны с особым персонажным миром, не последнюю роль в котором играет алкоголь. Однако добродушная, мягкая ирония может дополняться здесь отрицательным полюсом жесткого гротеска: «Куст каких-то ядовитых роз / Я взрастил поэзии на смену. / Мир земной, ведь это море слез... / А вот пьяным море по колено» [12, с. 50].

Возвращаясь к вопросу об имманентности мира, нужно сказать, что она подчеркивается с помощью инфантильной оптики. Именно через детскую интонацию, метрику и образы осуществляется диалектическое про-

творение: «мир — закрытый гроб» и «мир — земной рай» (этот образ повторяется несколько раз: «Вот земной, Мариша, рай: / Зайчик, зайчик, убегай!» [12, с. 32]; «В голове моей больной / Твой прекрасный рай земной» [12, с. 14]). Однако сами дети могут не подозревать еще, откуда пришли прекрасные существа и предметы, которые их окружают, особенно если нарратором выступает взрослый. Прорастания имманентного ада особенно незаметны в самой сентиментальности жизни, в «розовой чистенькой спаленке» ребенка:

Той дорогой, которой иду,
Я наверное в ад попаду⁴.

Но оттуда по шелковой лесенке,
Напевая веселые песенки,
Я обратно на землю вернусь
И на крыше в кота воплощусь.

Буду жить я у девочки маленькой
В ее розовой чистенькой спаленке.
Буду нежно мурлыкать опять
Но о чем, никому не понять.

[12, с. 33]

Этот текст явно соотносится с прорабатываемыми в прозе Одарченко нарративными ходами, когда становится очевидным, что «увиденная в обратной перспективе идиллия исходно была основана на чем-то неопределенно-тревожном» [7, с. 225].

Именно благодаря сюрреалистическому образу ребенка появляется и *сентиментализм* как элемент сюрреалистического кода. Сентиментальное как концепт может включать в себя: а) мягкую тональность, б) воспоминание о прошлом, в) приоритет частного, субъективного, определенный

4 Здесь, как и в стихотворении «Как бы мне в стихах не сбиться...», цитируемом выше, после двустушия-экспозиции следуют два катрена, включающих собственно историю и образ-пуант, который становится еще более неожиданным благодаря невыделенности в стиховой структуре. У Уфлянда, наоборот, используется прием заключительного двустушия, которое и является образно-композиционным пуантом.

эгоцентризм, г) принятие мира в его чудесности. Концепт детства в сюрреализме соответствует в принципе всем перечисленным позициям, хотя сама по себе сентиментальность открыто признается сюрреалистами врагом (это отголоски борьбы «неистовых романтиков» и сентиментального романтизма). Бретон, размышляя о комической стратегии движения, писал, что теснят «черный юмор со всех сторон — здесь и глупость, и скептическая насмешка, и беззаботная шутка (перечень может быть сколь угодно длинным), но по-настоящему бороться, пожалуй, стоит лишь с тщедушной и малокровной сентиментальностью, бесконечно витающей в облаках» [9, с. 28]⁵. С. Дали критиковал Ч. Чаплина и экспрессионизм как раз за сентиментальное отношение к миру. Собственно все это перешло в наследство к послевоенным авторам, например, классик постмодернизма Т. Пинчон в «Радуге земного тяготения» не случайно предлагает такую формулу: «...нет ничего более отвратительного, чем сентиментальный сюрреалист» [16, с. 696].

В русской поэзии сентиментальность постепенно перестает противоречить черному юмору, как только усиливается влияние сюрреалистического кода. Пока же действует общий культурный контекст сюрреализма и русского авангарда, сентиментальность фактически исключается из означенного комического поля, как в стихах обэриутов, например, где черный юмор может скорее развиться в цинический, чем допустить слияния с сентиментальной, жалостливой интонацией⁶. В то время как «чувство мистической жалости и нежности к ребёнку (и, шире, вообще к беззащитному, маленькому человеку) присутствует в самых беспощадных стихотворениях “Денька”» [6, с. 143]. К. Померанцев очень точно фиксирует это применительно уже к раннему этапу творчества Одарченко: «Юра, можно сказать, единственный в царстве “парижской ноты” сюрреалист. Ведь наша диаспора здесь, в цветущих садах дадаистов⁷, — как последняя крепость *консервативного сентиментализма*. Как ни странно, поэзия русской эмиграции, за исключением, пожалуй, Марины Цветаевой, была действительно довольно консервативной по форме, если сравнивать с новаторски-экспериментальной поэзией в советской России» [10].

5 Ср. также перевод Е.Д. Гальцовой: «черный юмор <...> является смертельным врагом сентиментальности с ее постоянно голубым фоном» [2, с. 210].

6 См. об этом: [6, с. 140–143].

7 Здесь просто нужно учитывать контекстуальные соотношения: «дадаизм → сюрреализм», «сюрреализм → сюрреалистический код».

Сентиментальность и лиризм можно рассматривать как реакцию на увиденный самим же поэтом второй мир и на невидение остальными людьми сосуществования двух миров, проникающих друг в друга. Это проникновение хоть и понимается в основном как ранение, развиваясь в стерновский мотив раны, но также вызывает новый виток сюрреалистского внимания к деталям и существам мира: «Таинственным образом Одарченко был приобщен к существованию всего живого. Беззащитность, боль самых малых созданий он воспринимал как свою собственную. Не случайно, по устному свидетельству племянницы поэта Анны Одарченко, Юрий Павлович даже старался не ходить по траве, чтобы не уничтожить обитающих там букашек» [11, с. 14]. Сентиментальная интонация «выражает главную, сокровенную составляющую поэтической личности Одарченко: его способность жалеть. В жалости этой часто *смешаны субъект и объект*» [1, с. 76]. Особый сюрреалистский сентиментализм, таким образом, объясняет жалость не через национальную специфику православной культуры, но через сюрреалистическое неразличение субъекта и объекта, а также имплицитное действие сюрреалистического кода.

Более того, сентиментализм способен объяснять не только специфику черного внежалостного юмора, экзистенцию жалости или инфантильную оптику. Сентиментальный нарратив проясняет также природу ужасного: «По первому впечатлению — это какой-то странно-добродушный садизм, или *сентиментальное смакование ужасников* (выражение Андрея Белого). Второе впечатление — здесь чувство раздавленности. И столько скрытой жалости. И какая это грусть» [4, с. 202]. Иногда самый светлый образ рая в соответствующих цветах (розовый⁸, голубой — «голубая сентиментальность, витающая в облаках») выполняет функцию сентиментального зачина перед хоррорным поворотом: «На небе в царствии седьмом / Сидит на рыженькой лошадке / Вся в розовом и голубом <...> Она давно уже с площадки / Мне знаки подает рукой / И обещает на лошадке / За мною прискакать весной» [12, с. 54].

Диминутивы, сохраняя частицы ласки, нежности мира, буквализируются в функции уменьшения, которое в контексте русской литературы звучит как «достоевское» умаление: субъект превращается «из человека в человечка» [12, с. 39]. Поэтому нечеловеческие персонажи, как и дети до этого

8 Ср.: «Трагические гиацинты / В чуть розоватых завитках» [12, с. 56].

(«И всплеск шара на дне бильярда / Похож на детский поцелуй» [12, с. 52]), не ведают страхов и не видят следов смерти: «На Красной площади, на плахе / Сидит веселый воробей, / И видит, как прохожий, в страхе, / Снимает шапку перед ней. <...> И с высоты своей взирая / На этих суетных людей, / Щебечет, солнце прославляя, / На плахе сидя, воробей» [12, с. 41]. То же прозимний лист весной: «Желтый, смятый в седой паутине, / Искушает чужую вину, / Но висит на весенней осине, / Значит тоже встречает весну» [12, с. 52]. Круговорот смерти и страдания неминуемо осуществляется посредством самого человека. Так, возможна следующая логика: чтобы слушать по утрам прекрасного петушка, нужно быть живым, а для этого надо есть, поэтому петушка нужно резать: «А ты, Ванюша, / Поди зарежь черного петушка» — «Зарезал Ванюша петушка. / Вот все живы, сидят и слушают, / Как курочка кудахчет, / О петушке своем плачет» [12, с. 49]. Из-за умаления человеческого остается только мнимая агентность — вскоре человек неизбежно объективируется и впишется в общее пространство смерти, как в натюрморт очередная деталь: «И свеча в бутылке темной / Догорает в тишине, / Отражая свет нескромный / В незавешенном окне. <...> И сочтется кровь из раны, / Из усталого виска» [12, с. 61–62] (стихотворение «Натюрморт»). Но такая деталь, как было отмечено, означает скорое появление внимательно-го, чуткого субъекта, способного увидеть сверхреалии.

Частная способность видеть дьявола, черта, бесов, «элементалов», характеризуя субъект, говорит больше о самом объективном устройстве реальности. Одним из языковых способов объективации сверхвидения, как и у Цветаевой, становится сближение по созвучию: «Севастополь, Симферополь, Мефистофель...» [12, с. 97–98]. В текстах Одарченко часто появляется черт, в котором есть что-то от романтизированного цветаевского черта-гения. Но это своего рода гений места — местоположения дейктической детали. Так, на морской берег (море как романтический топос) выносит мешок (текст «На берег бросила волна...») или бутылку («Золотистый песок...»), но в них оказывается черт или даже «сто тысяч чертей, / И записочка в ней: / S.O.S., S.O.S. — погибаем!» [12, с. 9]. У лирического героя от этой встречи с нечистой начинает кружиться голова: «Пора бы спать, да только сон / Меня украдкой обошел. / Меня украдкой обошел, / Вдали черемухой расцвел // *Последний неизбежный сон*» [12, с. 8]. Само поэтическое письмо уже инфицировано этими силами: «Только черту на потребу / Творческая жуть» [12, с. 44].

Точки наибольшего сближения языка сюрреализма и «традиций “русского беса” — от Пушкина, Гоголя, Достоевского до Блока и Ремизова» [5, с. 74] обнажают неравномерное распределение этих влияний. Сюрреалистское довольно легко уступает место в текстах Одарченко условному «достоевскому» дискурсу. На внешнем уровне остается только сюрреалистичная образность (например, слон, идущий по канату), но проблематика прорабатывается уже скорее этическая (лирический герой обрезает канат: «Все на небе так сладостно спит, / А за слоника кто же осудит?! / Только сердце твердит и твердит, / Что второе пришествие будет» [12, с. 21]). Или, другой пример, в тексте «Дьявол, дьявол, сколько дашь...» черт отказывается покупать у лирического героя его «русскую душонку», потому что за ней и ее метаниями интереснее наблюдать со стороны, пока она жива.

Возможно, преобладание этической темы было продиктовано эмигрантским положением поэта и окружением «парижской ноты». А «сочетание “языческого” (демонологии) и христианства» [7, с. 228] стоит рассматривать скорее с точки зрения дискурсивной борьбы: обращения в стихах к богу, к ангелам больше риторические (хотя и в таком виде они уводят от сюрреалистского письма) и связаны, должно быть, с осознанным (как позже у поэтов советского андеграунда) или неосознанным противостоянием монополии на материализм, наличествующей в СССР.

Тема «элементалов» начинает звучать совсем иначе, если выйти за пределы чисто литературной традиции. Так, Т.В. Цивьян сравнивает страшные истории Одарченко с фольклорным жанром былички: «Вымысел, предстающий как реальность, мифология, врывающаяся в повседневность, нередко вводимая с помощью *вдруг*, — вот обычная конструкция былички» [7, с. 227]. Одарченко не идет в сторону создания «нового мифа», а скорее использует энергию раннего сюрреализма с его интересом к внелитературным форматам и прямому нехудожественному высказыванию о чудесном, странном случае. Быличка как раз и означает рассказанную от первого лица правдоподобную историю о встрече с нечистой силой.

Вновь разворачивая эту конструкцию, можно отметить, что в роли «очевидца» страшилок-быличек выступает не сразу считываемый ребенок. Это применимо не только к повести «Детские страхи», но и к поэтическому субъекту Одарченко. Именно в стихах взрослый может захватить нарративную власть, навязывая сентиментальную интонацию: «...много, много

уменьшительных, тоненькая невинная мелодия. И в каждой сказочке — сквознячок из небытия» [4, с. 201]. Поэтому, как пишет Цивьян, «детское восприятие мира <...> не сразу замечается, а будучи замеченным, остается на уровне предположения...» [7, с. 229]. Исследовательница сравнивает этот нарративный принцип Одарченко с построением романа «Город Эн» Л. Добычина. Эта аналогия очень важна и с точки зрения вопроса о целостности русскоязычного литературного поля, и в плане диапазона реализаций сюрреалистического кода русской литературы.

Список литературы

Исследования

- 1 *Большева О.В.* «Пароход, пароход, пароходик...». Тема «невозвращения» в эмигрантской поэзии (на примере стихотворения Ю. Одарченко «Плакат») // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. 2013. № 3. С. 74–80.
- 2 *Гальцова Е.Д.* Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. 542 с.
- 3 *Горелов О.С.* Социалистический сюрреализм в сборнике стихов «Тексты. 55–77» В. Уфлянда // Профессия: литератор. Год рождения: 1937. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2017. С. 90–99.
- 4 *Иваск Ю.* Денек // Опыты. 1953. № 1. С. 201–202.
- 5 *Маневич Г.* «Я расставляю слова...» [вступительное слово к публикации стихов Ю. Одарченко] // Арион. 1996. № 4. С. 73–78.
- 6 *Постоянцева О.В.* Истоки смеха: Юрий Одарченко и Даниил Хармс // Вестник Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова. Серия Гуманитарные науки. 2011. № 3. С. 140–143.
- 7 *Цивьян Т.В.* Юрий Одарченко: Представление прозы // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 220–231.
- 8 *Чагин А.И.* Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 593 с.

Источники

- 9 *Бретон А.* Громоотвод // Бретон А. Антология черного юмора. М.: Carte Blanche, 1999. С. 19–28.
- 10 *Евтушенко Е.* Застенчивый сюрреалист // Новые известия. 2008. 8 мая. URL: <https://newizv.ru/news/culture/08-05-2008/89637-zastenchiviy-sjurrealist> (дата обращения: 16.03.2020).
- 11 *Иванова С.В.* «Слова, от которых бегут без оглядки...» // Одарченко Ю. Сочинения. М.; СПб.: Летний сад, 2001. С. 5–26.

- 12 Одарченко Ю. Стихи и проза. Paris: La Presse Libre, 1983. 261 с.
- 13 Померанцев К. Оправдание поражения // Мосты. 1966. № 12. С. 242–265.
- 14 Розанов В.В. Собр. соч.: в 30 т. М.: Республика, 1996. Т. 7. 702 с.
- 15 Уфлянд В. Мир человеческий изменчив. СПб.: Журнал «Звезда», 2011. 384 с.
- 16 Pynchon T. Gravity's Rainbow. N.Y.: Viking Press, 1973. 760 p.

References

- 1 Bolycheva, O.V. “‘Parokhod, parokhod, parokhodik...’. Tema ‘nevozvrashcheniia’ v emigrantskoi poezii (na primere stikhotvoreniia Iu. Odarchenko ‘Plakat’)” [“‘Steamboat, Steamboat, Steamboat...’. The Theme of the ‘Non-Return’ in the Emigrant Poetry (on the Example of the Poem ‘Poster’ by Yu. Odarchenko)”. *Vestnik Literaturnogo instituta im. A.M. Gor’kogo*, no. 3, 2013, pp. 74–80. (In Russ.)
- 2 Gal’tsova, E.D. Siurrealizm i teatr: K voprosu o teatral’noi estetike frantsuzskogo siurrealizma [*Surrealism and Theater: On Theatrical Aesthetics of French Surrealism*]. Moscow, RGGU Publ., 2012. 542 p. (In Russ.)
- 3 Gorelov, O.S. “Sotsialisticheskii siurrealizm v sbornike stikhov ‘Teksty. 55–77’ V. Uflianda [“Socialist Surrealism in the Collection of Poems ‘Texts. 55–77’ by V. Uflyand”]. *Professii: literator. God rozhdeniia: 1937* [Profession: Writer. Year of Birth: 1937]. Elets, Yelets State University named after I.A. Bunin Publ., 2017, pp. 90–99. (In Russ.)
- 4 Ivask, Iu. “Denek” [“Day”]. *Opyty* [Experiences], no. 1, 1953, pp. 201–202. (In Russ.)
- 5 Manevich, G. “Ia rasstavliu slova...” [vstupitel’noe slovo k publikatsii stikhov Iu. Odarchenko] [“I Will Place the Words...” (Introductory Word to the Publication of Poems by Y. Odarchenko)]. *Arion*, no. 4, 1996, pp. 73–78. (In Russ.)
- 6 Postoiantseva, O.V. “Istoki smekha: Iurii Odarchenko i Daniil Kharms” [“The Origins of Laughter: Yuri Odarchenko and Daniil Harms”]. *Vestnik Iaroslavskogo gosudarstvennogo universiteta im. P.G. Demidova. Seriiia Gumanitarnye nauki*, no. 3, 2011, pp. 140–143. (In Russ.)
- 7 Tsiv’ian, T.V. “Iurii Odarchenko: Predstavlenie prozy” [“Yuri Odarchenko: Introduction to his Fiction”]. Tsiv’ian, T.V. *Semioticheskie puteshestviia* [Semiotic Travel]. St. Petersburg, Izdatel’svo Ivana Limbakha Publ., 2001, pp. 220–231. (In Russ.)
- 8 Chagin, A.I. *Puti i litsa. O russkoi literature XX veka* [Ways and Faces. About 20th Century Russian Literature]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008. 593 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0+398.1
ББК 83.3(2Рос-Рус)6 + 82.3

«КИРГИЗСКАЯ СКАЗКА» В «ДАРЕ»: НАБΟКОВ, ФОЛЬКЛОР И ОРИЕНТАЛИЗМ

© 2021 г. А.А. Панченко

*Институт русской литературы (Пушкинский
Дом) Российской академии наук,
Санкт-Петербург, Россия*

Дата поступления статьи: 06 марта 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 22 июня 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-266-299>

Аннотация: Во второй главе романа «Дар», заново переживая последнее прощание с погибшим или пропавшим без вести отцом, Федор Константинович Годунов-Чердынцев вспоминает «киргизскую сказку» о ненасытном человеческом глазе. Сюжет этой истории восходит к талмудической притче об Александре Македонском, которая несколько раз публиковалась и пересказывалась на русском языке в XIX — начале XX вв. Вместе с тем кажется маловероятным, что Набоков использовал в своем романе фольклорный текст, действительно бытовавший в Центральной Азии. По всей видимости, «киргизская сказка» из романа «Дар» непосредственно восходит к одной или нескольким русским версиям этого сюжета XIX — начала XX вв. При этом вариант Набокова включает в себя ряд международных сказочных, а также литературных мотивов и, вероятно, написан с оглядкой на «калмыцкую сказку» из «Капитанской дочки», а также на русскую стихотворную сказку первой половины XIX в. Хотя центральной темой набоковской притчи остается ненасытность зрения и бренность человеческой жизни, ее кон- и подтексты указывают на ряд других значимых тем романа: смерти и бессмертия, поисков земного рая, закрытых дверей и изгнания, источников любви и поэтического вдохновения. Ориенталистский колорит сказки (и соответствующей главы романа в целом) представляет собой литературную игру с ограниченным кругом претекстов, главным образом — с «Путешествием в Арзрум» и «Капитанской дочкой». Все это позволяет интерпретировать «киргизскую сказку» не как маргинальную инкрустацию, но как инtratекстуально значимый фрагмент романа. Это, в свою очередь, дает основания думать, что набоковская литературная работа с «бродячими сюжетами» и фольклорными текстами если не находилась под влиянием компаративной школы А.Н. Веселовского, то по крайней мере была довольно близка к приемам и методам последней.

Ключевые слова: Набоков, «Дар», фольклор, ориентализм в русской литературе.

Информация об авторе: Александр Александрович Панченко — доктор филологических наук, профессор РАН, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7292-0303>

E-mail: apanchenko2008@gmail.com

Для цитирования: Панченко А.А. «Киргизская сказка» в «Даре»: Набоков, фольклор и ориентализм // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 266–299.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-266-299>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

THE “KIRGHIZ FAIRY TALE” IN *THE GIFT*: NABOKOV, FOLKLORE, AND ORIENTALISM

© 2021. Alexander A. Panchenko

*Institute of Russian Literature (The Pushkin House)
of the Russian Academy of Sciences,
St. Petersburg, Russia*

Received: March 06, 2020

Approved after reviewing: June 22, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: In the second chapter of *The Gift*, Fyodor Konstantinovich Godunov-Cherdyntsev recalls a “Kirghiz fairy tale” about a human eye that wants “to encompass everything in the world.” The plot of the story goes back to a Talmudic parable about Alexander the Great. The parable was retold in Russian by a number of writers and scholars in the 19th and early 20th centuries. However, it seems unlikely that Nabokov did use in any original piece of Inner Asian folklore in his novel. More probable is that he invented the “fairy tale” proceeding from one of the Russian versions of the parable. At the same time, Nabokov’s version is based on a number of international literary and folkloric motifs and is related to the “Kalmyk fairy tale” in Pushkin’s novel *The Captain’s Daughter* and to 19th century Russian literary fairy tales in verse. While the central theme of Nabokov’s parable is the insatiability of human vision and the frailty of life, its con- and subtexts allude to some other recurrent themes of the novel — death and immortality, the quest for paradise, closed doors and exile, sources of love and poetical inspiration. The Oriental coloring of the tale (and the second chapter of the novel in general) appears to be a literary play with a limited number of texts, in particular with *The Captain’s Daughter* and *A Journey to Arzrum*. This allows discussing the “Kirghiz fairy tale” as an intratextually meaningful part of the novel rather than a marginal encrustation. It seems that Nabokov’s literary work with “migratory” plots and folklore texts was in a way close to the methods and ideas developed in Alexander Veselovsky’s school of comparative literary studies.

Keywords: Nabokov, *The Gift*, folklore, orientalism in Russian literature.

Information about the author: Alexander A. Panchenko, DSc in Philology, Professor of the Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (The Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarov emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7292-0303>

E-mail: apanchenko2008@gmail.com

For citation: Panchenko, A.A. “The “Kirghiz Fairy Tale” in *The Gift*: Nabokov, Folklore, and Orientalism.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 266–299. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-266-299>

Во второй главе романа «Дар», заново переживая последнее прощание с пропавшим без вести отцом, Федор Константинович Годунов-Чердынцев вспоминает следующую историю:

Хотя отец фольклора недолюбливал, он бывало приводил одну замечательную киргизскую сказку. Единственный сын великого хана, заблудившись во время охоты (чем начинаются лучшие сказки и кончаются лучшие жизни), заметил между деревьями какое-то сверкание. Приблизившись, он увидел, что это собирает хворост девушка в платье из рыбьей чешуи; однако не мог решить, что именно сверкало так, лицо ее или одежда. Пойдя с ней к ее старухе матери, царевич предложил дать в калым кусок золота с конскую голову. «Нет, — сказала невеста, — а вот возьми этот мешочек — он, видишь, едва больше наперстка, да и наполни его». Царевич, рассмеявшись («И одна, — говорит, — не войдет»), бросил туда монету, бросил другую, третью, а там и все бывшие при нем. Весьма озадаченный, пошел он к своему отцу. *Все сокровища собрав, все в мешочек побросав, хан опустошил казну, ухо приложил ко дну, накидал еще вдвойне, — только звякает на дне.* Призвали старуху: «Это, — говорит, — человеческий глаз, хотящий вместить все на свете», — взяла щепотку земли да и разом мешочек наполнила (курсив мой. — А.П.) [47, т. 4, с. 316–317].

Помимо неожиданного хореического вкрапления (о котором еще пойдет речь ниже), этот пассаж интересен и в контексте международной истории «бродячих» сюжетов, и в связи с несколькими лейтмотивами самого набоковского романа. Омри Ронен в своей статье «Девять примечаний к

“Дару”» отметил, что сюжет «киргизской сказки» отыскивается в еврейской традиции, а именно в талмудических притчах об Александре Македонском: «Сказка..., которую любил вспоминать отец Годунова-Чердынцева, имеет близкую параллель в талмудической легенде об Александре Великом. Набоков мог прочитать ее в русском издании: “Агада. Сказания, изречения, притчи Талмуда и Мидрашей” (Берлин: Изд. С.Д. Зальцман, 1922. С. 232)» [37, с. 23].

Ронен, таким образом, полагает, что Набоков мог прочитать историю об Александре Македонском в «Агаде» Хаима Бялика и Иегуды Равницкого, переведенной на русский язык Семеном Фругом. Первое русское издание этого сборника, кстати, вышло в Одессе в 1910–1914 гг., так что писатель теоретически мог быть знаком и с ним. Здесь притча звучит следующим образом:

На обратном пути остановился Александр для обеда близ одного ручья. Поданную ему соленую макрель царь начал обмакивать в воду ручья — и рыба получала удивительно приятный запах.

— Это доказывает, — сказал Александр, — что ручей этот течет из рая.

Помыв лицо свое в воде ручья, Александр направился по истокам его и дошел до врат рая.

— Отворите! — воскликнул Александр.

— Врата эти — Господни, праведники входят через них, — услышал он в ответ.

— Но я царь, и я знаменит, — сказал Александр, — дайте же мне какую-нибудь вещь на память.

Дали ему черепную кость. Придя в свое царство, Александр положил на одну чашу весов эту кость, а на другую все серебро и золото, бывшее при нем. Перевешивала кость.

— Что значит это? — спросил Александр у мудрецов.

— Эта кость, — ответили мудрецы, — орбита человеческого глаза, не-насытного в жадности своей.

— Чем вы это докажете?

— Возьми горсть земли и посыпь кость [42, с. 172].

В оригинальной версии Вавилонского Талмуда (Тамид, 32б) та же история изложена немного иначе:

В пути остановился он у источника с водой, сел и начал есть хлеб. Была у него с собой соленая рыба. Он помыл ее и почувствовал приятный запах. Воскликнул Александр: «Не из райского ли сада вода этого источника?»

Рассказывают также, что он зачерпнул воды из источника и помыл лицо. Некоторые же утверждают, что он черпал воду, пока не пришел ко входу в райский сад. Крикнул царь громким голосом: — Откройте мне ворота! Ответили ему: — «Вот врата Господни, праведники входят в них» (Пс. 118: 20). Тогда Александр сказал: — Я все-таки царь и чего-то стою. Дайте мне хотя бы малость. Дали ему череп. Взвесил Александр подарок, и оказался череп тяжелее всего золота и серебра в царской сокровищнице.

Спросил царь у еврейских мудрецов: — Что это? Ответили ему: — Это череп человека, глаза которого были ненасытны и желаниям его не было предела. — Чем вы это докажете? Взяли мудрецы щепотку пыли, засыпали в глазницы черепа, и тот немедленно взлетел на весах. Ибо написано: «Как Шеол [царство мертвых] и погибель ненасытны, так и глаза человека ненасытны» (Прит. 27: 20). [9, с. 50]¹.

Примечание Ронена было впоследствии оспорено и дополнено Дитером Циммером и Сабине Хартманн в исследовании об источниках «центрально-азиатских» реминисценций в «Даре» [41, с. 67–68]. Они отметили, «что у Набокова отсутствуют специфические талмудические элементы

1 В другой публикации этого фрагмента, сделанной теми же авторами, речь идет не о благоуханной, а об оживающей рыбе: «В пути остановился он у источника с водой, сел и начал есть хлеб. Была у него с собой соленая рыба. Он помыл ее, и ожила рыба. Воскликнул Александр: «Не из райского ли сада вода этого источника?» Рассказывают также, что он зачерпнул воды из источника и помыл лицо. Некоторые же утверждают, что он черпал воду, пока не пришел к входу в райский сад. Крикнул царь громким голосом: «Откройте мне ворота!» Ответили ему: «Вот врата Господни, [праведники входят в них]» (Пс. 118/117: 20). Тогда Александр сказал: «Я все-таки царь и чего-то стою. Дайте мне хотя бы малость». Дали ему череп. Взвесил Александр подарок, и оказался череп тяжелее всего золота и серебра в царской сокровищнице. Спросил царь у еврейских мудрецов: «Что это?» Ответили ему: «Это череп человека, глаза которого были ненасытны, и желаниям его не было предела. — Чем вы это докажете?» Взяли мудрецы щепотку пыли, засыпали в глазницы черепа, и тот немедленно взлетел на весах. Ибо написано: «Как *Шеол* [царство мертвых] и погибель ненасытны, так и глаза человека ненасытны» (Притч. 27: 20)» [18, с. 316]. О путанице с этим эпизодом в переводах на русский и другие европейские языки см.: [8, с. 121–122]. Так или иначе, и у Псевдо-Каллифена, и в позднейших текстах об Александре речь, как правило, идет об оживающей рыбе или птице, что вполне логично с точки зрения принципа «минимального контринтуитивного эффекта».

(райский сад, череп, мудрецы), так что он, очевидно, вообще не использовал еврейскую версию. Европейский прототип романа об Александре — это текст Псевдо-Каллисфена (около 200 г. н.э.); одна из его производных — *Iter ad Paradisum* — включает ту же историю. Легенды об Александре (Искандере) сохранялись и повсюду на Востоке, включая средневековое Чагатайское ханство (где расположен современный Киргизстан). Так что сказка Набокова вполне может быть именно тем, чем она названа [в романе] — киргизской легендой» [41, с. 67–68]. Правда, Циммеру и Хартманн не удалось найти соответствующей истории в известных им публикациях тюркского фольклора. Наконец, здесь же немецкие исследователи напоминают, что тот же сюжет присутствует в поэме Низами «Искандер-наме», и заключают: «Хотя тут нужна более четкая дешифровка, [в романе] присутствует едва различимая и скрытая цепочка ассоциаций, соединяющая Александра, Марко Поло, Одорика, “сэра Джона Мандевилля, рыцаря”, Пржевальского и Годунова в их поисках центрально-азиатского рая» [41, с. 67–68].

В действительности текстологическая история набоковской «киргизской сказки» еще сложнее, чем это представлялось Ронену, Циммеру и Хартманн. Талмудический текст состоит из двух эпизодов — рассказа о чудесном источнике (у Псевдо-Каллисфена и в некоторых других версиях сюжета это — вода бессмертия), текущем от райских врат, и притчи о «ненасытном глазе». В третьей (так называемая «лямбда») редакции «Романа об Александре» Псевдо-Каллисфена (II, 39) есть история об ожившей рыбе (дополненная рассказом о поваре и дочери Александра, утаивших от полководца воду бессмертия), однако притча о глазе отсутствует [7, с. 222, 228–230; 38, с. 4; 31, с. 24; 30, с. 360–362], что, по всей видимости, говорит о еврейском происхождении последней (вероятно, в связи со специфической ближневосточной традицией поверий о «дурном глазе» и зависти, см.: [40; 32]). В Талмуде она, кроме того, служит своего рода глоссой к конкретному изречению из Притчей Соломоновых (27: 20). В средневековой европейской литературе об Александре Македонском притча о глазе впервые появляется только в анонимном латинском тексте XII в. «Путешествие Александра Великого в рай» (*Alexandri Magni Iter ad Paradisum*) [7, с. 278–279; 37, с. 19; 31, с. 24], что опять-таки позволяет некоторым исследователям говорить о еврейском происхождении его автора [39]. Именно при посредстве этой повести притча о ненасытном глазе получает распространение в западноевропейских текстах

об Александре [15, с. 63–65; 19, с. 39; 33, с. 206–207; 36, с. 332, 350–352, 356]. Здесь она, однако, несколько отличается от талмудической версии. Вот, например, как звучит один из итальянских вариантов сюжета:

...Александр достигает края света у реки Гихон и пытается проникнуть в стоящий там замок. Не сам Александр, а двое из его воинов встречают старца, живущего в чудесном замке. Старец слышит, как воины обсуждают стремление Александра покорить весь мир, и дает им камень размером с орех в форме человеческого глаза. Он просит передать Александру: «Скажите своему повелителю, что так выглядит мир, который он хочет покорить». Александр не понимает, о чем идет речь, и призывает на помощь своего наставника Аристотеля. Аристотель взвешивает камень, и тот весит больше, чем золотые монеты. Только когда Аристотель мажет глаз слюной, смешанной с пылью, он теряет свой вес. Аристотель объясняет: когда Александр умрет, даже самые легкие предметы будут весить больше, чем он. После этого Аристотель бросает камень в реку [36, с. 350–351].

Параллельно с западноевропейскими получают распространение иудейские и исламские версии притчи о ненасытном глазе. Они присутствуют, что логично, в еврейских версиях «Романа об Александре» [31, с. 36], хотя претерпевают некоторые изменения по сравнению с талмудическим текстом и Псевдо-Каллисфеном: ожившие рыбы из эпизода с водой жизни заменяются птицами, глаз помещается в ящике, который не под силу поднять человеку, а сам Александр тайно совершает обрезание у райских врат (что, впрочем, не помогает ему пройти внутрь). Вот как звучит эта история в пересказе А.Я. Гаркави:

На десятый день один из царских охотников (или птицеловов) словил птиц, задушил их..., а когда он положил их в речную воду для того, чтобы их омыть, они ожили и улетели. Увидев это, царский слуга поспешно напился из этой реки и затем пошел и рассказал об этом царю. Царь сказал: «Наверно, это вода из рая..., кто ее пьет — будет вечно жить». <...>

И отправился царь со всем своим войском, переправился через реку и прибыл к воротам вышиною в двадцать... локтей. Пока он удивлялся высоте ворот, царь услышал голос, несшийся к нему: «Вот врата Господни, правед-

ники в них вступают» (Пс. 118/117: 20...). И царь поднял свои глаза, и увидел начерченные на воротах буквы, и позвал к себе писца Менахема, который прочитал эти буквы, и оказалось, что там написано: «Возвысьте, врата, главы свои, возвысьтесь, двери вечности!» (Пс. 24/23: 7) И царь ушел оттуда и странствовал со всем своим войском целых шесть месяцев между горами. По окончании же шести месяцев кончились горы..., и показалась большая равнина, а на равнине красивые врата, такие высокие, что глазу не одолеть их высоты. На этих вратах также начертаны большие и чрезвычайно красивые буквы. По прочтении Менахемом этих букв оказалось, что там написано: «Вот врата» и т. д. (Пс. 118/117: 20), и Менахем объяснил царю эти буквы и слова. И сказал царь: «Кто тут находится при этих воротах?» На это голос ответил: «Это врата рая, и никто из необрезанных не может вступить сюда». В ту же ночь Александр совершил обряд обрезания, и... врачи скоро вылечили его превосходными травами, а войска ничего не узнали об этом, так как царь приказал врачам, чтобы они об этом не говорили. На следующий день царь крикнул хранителям... ворот: «Дайте мне дань (или: налог), и я уйду». И они дали ему ящик, в котором находилось нечто подобное глазу. Когда же царь хотел поднять ящик, то не мог и воскликнул: «Что вы такое мне дали?» И они ответили (М. прибавляет: «Это глаз»). И спросил он: «На что он мне?» Они сказали: «Это тебе указание на то, что глаз твой не довольствуется странствованиями по разным землям». И спросил царь: «Что мне делать для того, чтобы я мог поднять ящик?» Ему ответили: «Покрой землю этот глаз, и тогда ты будешь в состоянии сделать с ним, что хочешь; это служит тебе указанием на то, что твой глаз не насытится богатством до тех пор, покуда ты не обратишься в земной прах, из которого ты создан». И царь сделал так, он покрыл землю глаз, поднял его и положил в свою сокровищницу вместе со всеми своими драгоценностями..., для того чтобы он служил ему знамением и воспоминанием о том, что он получил дань (налог) с рая [8, с. 117–120].

Обработки того же сюжета мы находим не только в «Искандер-наме» Низами (рубеж XII и XIII вв. [49, с. 378–382], но и в написанной несколько позже «Книге о Дарабе» Абу Ахера Тарсуси [55, с. 486–487], а также в «Рассказах о пророках» тюркского писателя XIV в. из Хорезма Рабгузи [3, с. 118]. Встречается он и в позднейших исламских текстах, посвященных пророкам (см., например, соответствующее сочинение современного авар-

ского шейха: [52, с. 262–264]). Е.А. Костюхин, кроме того, указывает на ряд сказочных текстов об Александре Македонском (грузинский, казахский / киргизский, узбекский), а также на поэму Абая Кунанбаева «Искандер» (конец 1890-х гг.²), где фигурирует притча о ненасытном глазе [19, с. 90–92, 160–161]. С историей этих текстов, однако, тоже все не очень просто, и к ним я еще вернусь.

В древнерусских редакциях «Александрии» история о ненасытном глазе, однако, отсутствует ([см.: 20; 27])³. Ронен, по всей видимости, полагал, что первая публикация этой притчи на русском языке — это текст из сборника Бялика и Равницкого. Это, однако, совсем не так. Насколько мне известно, впервые в русской литературе пересказал обсуждаемый талмудический сюжет В.А. Жуковский в «Двух повестях» (1844) (см.: [46, с. 193–204, 509–514]). Этот пересказ, в свою очередь, представлял собой свободный перевод стихотворения Шамиссо «Сказание об Александре» (1834). И немецкий, и русский поэты прямо указывают на Талмуд как на источник притчи и действительно пересказывают ее довольно близко к оригиналу: правда, благоухающей либо ожившей рыбы у Шамиссо и Жуковского нет, однако чудесный источник, текущий от райских врат, присутствует:

Он подошел к потоку, наклонился,
 Рукою зачерпнул воды студеной
 И напился; и чудно освежила
 Божественно-целительная влага
 Его все члены; в грудь его проникла
 Удвоенная жизнь. И понял он,
 Что из страны, благословенной небом,
 Такой поток был должен вытекать,
 Что близ его истоков надлежало

2 Точная датировка неизвестна, но предполагается, что свои поэмы Кунанбаев «написал в последний период своего творческого пути» (см.: [27, с. 7]).

3 А.Н. Веселовский [6, с. 46] и И.Н. Жданов [14, с. 592–596] сопоставляли талмудическую притчу с историями о «неподъемной» суме или камне (Святогор в русских былинах, Сослан нартского эпоса и т. п.; в указателе фольклорно-мифологических мотивов Ю.Е. Березкина и Е.Н. Дувакина (<https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/>) это мотив В83 «Неподъемная тяжесть») в ряду «преданий о зазнавшихся гордецах» [14, с. 592]. Это сравнение представляется мне интересным в типологическом отношении, однако генетические связи соответствующих сюжетов все же вызывают сомнения.

Цвести земному счастью; что, верно,
Там в благоденствии, в богатстве, в мире
Свободные народы ликовали.

[46, с. 195]

Следующий по времени пересказ той же притчи на русском языке был предпринят юристом и историком И.Г. Оршанским [23, с. 11]. Здесь как раз упоминалась ожившая рыба, а оригинальный талмудический текст был, по признанию самого переводчика, несколько подправлен.

Впрочем, судя по всему, большее значение для популяризации истории о ненасытном глазе в России конца XIX — начала XX вв. сыграла ее публикация под заголовком «Сказание о гордом завоевателе (восточное предание)» в сборнике «Цветник», выходившем в издательстве «Посредник» (о нем см.: [4]) под редакцией последователей Л.Н. Толстого, главным образом — В.Г. и А.К. Чертковых. Идея издания «Цветника» — сборника нравоучительных исторических и литературных текстов для народного чтения — принадлежала известной просветительнице и деятельнице женского движения А.М. Калмыковой. Толстой, однако, не был удовлетворен первоначальным составом рукописи и предложил кружку «Посредника» ее доработать [2]. Первое издание «Цветника» вышло в Киеве в 1887 г. с предисловием самого Толстого [56, т. 26, с. 307–309, 571]. В 1888 г. там же был издан новый — переработанный и дополненный вариант сборника. Эта редакция «Цветника» переиздавалась «Посредником» в 1889, 1892, 1897, 1903 и 1912 гг.

А.К. Черткова вспоминала о работе над сборником следующее:

Сборник «Цветник» был задуман А.М. Калмыковой, но Л<ев> Н<иколаеви>ч большинство рассказов ее подбора забраковал, а другие не одобрил по изложению и сам передал эту рукопись в нашу совместную редакцию для пополнения и переработки. После того рукопись «Цветника» сначала частями, а потом в целом, доставлялась Л<ьву> Н<иколаеви>чу на просмотр. Некоторые рассказы он исправлял сам кое-где, в некоторых местах указывал на необходимость переделки или сокращения в смысле упрощения языка. <...>

Помнится также, что значительные исправления он делал в рассказах «Покаяние», «Старец» и «Прокаженный», также в рассказе «Жаба», о кото-

ром он упоминает в письме; также оба рассказа об Александре Македонском, в особенности «Сказание о гордом завоевателе» [61, с. 183–184].

«Сказание о гордом завоевателе» было включено только во вторую редакцию «Цветника» [58, с. 67–72; 59, с. 67–72]. Здесь, кроме того, напечатан и известный античный анекдот об Александре Македонском и Диогене [58, с. 66–67]. С другой стороны, в «Цветнике» были напечатаны и другие талмудические притчи: «Главный закон» [58, с. 6] («Вся суть Торы» [42, с. 208]), «Бог дал, Бог и взял» [58, с. 94–95] («Отданное на хранение» [42, с. 273–274]), «Самый богатый человек» [58, с. 103–104] («Покупка поместья» [42, с. 246–247]), «Еврей Финеас» [58, с. 134–135] («Для чужого урожая» [42, с. 280]). Текст «Сказания» был близок к талмудическому оригиналу, так что он не мог быть пересказом стихотворной повести Жуковского или прозаического пересказа Оршанского; здесь, скорее всего, речь должна идти о переводах из какого-то западноевропейского (или идишского?) сборника притч. При этом, однако, из него были исключены любые упоминания о Талмуде, иудаизме и еврейских мудрецах.

«Сказание» обсуждалось в переписке Толстого и Черткова весной 1888 г. Из этих писем можно заключить, что сначала оно должно было войти в начатую Калмыковой, а затем доработанную П.В. Засодимским и Чертковым книгу об Александре Македонском (см.: [45; 43]), но затем по каким-то причинам попало в «Цветник» в качестве отдельной притчи (см.: [56, т. 86, с. 132–135, 151–153]). Судя по всему, «Сказание» было переведено и предложено для изданий «Посредника» именно Чертковым. При этом, как мы видим из письма его жены, правкой текста занимался и сам Толстой.

Дальнейшая судьба этой версии притчи о ненасытном глазе по-своему примечательна. В 1895 г. ее дословно перепечатала «Киргизская степная газета» [54], «особое прибавление к Акмолинским областным ведомостям», издававшееся в Омске преимущественно на русском языке и имевшее просветительскую и историко-этнографическую направленность. Именно эту публикацию Костюхин и принял за оригинальную казахскую или киргизскую сказку⁴. При этом он же обоснованно предположил, что именно ее использовал «основатель казахской литературы» Абай (Ибрагим) Кунанбаев

4 Еще один текст из «Цветника», написанный уже самим Толстым («Отчего зло на свете») и перепечатанный в предыдущем номере газеты, принял за киргизскую сказку

в своей поэме «Искандер» [19, с. 91]. Высказывались предположения, что Кунанбаев мог опираться на «Искандер-наме» или на «Две повести» Жуковского [19, с. 90; 20, с. 13–14]. Однако в сюжетном отношении «Искандер» Абая ближе всего к тексту «Сказания», так что гипотеза Костюхина представляется наиболее правдоподобной: Кунанбаев мог прочесть толстовскую версию притчи об Александре и в одном из изданий «Цветника», и в «Киргизской степной газете». Казахский фольклорист Сеит Каскабасов, кроме того, отмечает, что встречал эту историю и в живом бытовании: «Сюжет абаевского “Искандера” недавно был зафиксирован нами также в устном бытовании. Правда, сказка состоит из трех сюжетов, второй из которых нас и интересует. Сказочник (тот же А. Тышканбаев), рассказавший нам эту сказку, заявил, что много лет назад он прочитал ее в одной старой религиозной книге, названия которой не помнит» [20, с. 14]. Речь, однако, здесь, по всей видимости, идет именно об исламском варианте сюжета, сильно отличающемся и от талмудического оригинала, и от западноевропейских версий притчи о ненасытном глазе.

Наконец, необходимо вспомнить отмеченные Костюхиным два варианта этого сюжета. Первый — это гурийская сказка, впервые опубликованная по-русски в 1939 г. [44, с. 421–424]. Здесь речь тоже идет об Александре Македонском, однако вместо глазничной кости, черепа или камня фигурирует «маленькое высохшее человеческое сердце», а сама притча оказывается составной частью сюжета АТУ 981 («Мудрость спрятанного старика спасает королевство»), но не истории о воде жизни и райских вратах. В узбекской сказке «Мудрый лекарь» талмудическая притча подверглась еще большей трансформации: обитатели подводного мира присылают волшебную чашку (которую невозможно наполнить золотом и серебром, если не положить в нее земли), доказывая правителю, что он недостаточно прозорлив и не может ими управлять. Искандеру, кроме того, не удастся понять, какими чудесными свойствами обладает насыпанная в чашку мука [57, с. 413–424]. Однако тема ненасытности / бренности человеческого зрения (или чувств и желаний вообще) в этом варианте полностью отсутствует.

Подведем итоги этого краткого текстологического обзора. Притча о человеческом глазе, включенная во вторую главу «Дара» в качестве «кир-

другой фольклорист — В.М. Сидельников, составляя свой «Библиографический указатель по казахскому устному народному творчеству» [53, с. 58].

гизской сказки», имеет иудейское происхождение и восходит к талмудическому тексту. Скорее всего, в «Роман об Александре» Псевдо-Каллисфена, а также, возможно, и в некоторые другие восточные и западные тексты об Александре Македонском она попадает непосредственно из Талмуда. В качестве самостоятельного сюжета, имеющего устное распространение, эта история почти не встречается ни в Европе, ни на Ближнем Востоке, ни в Центральной Азии; в результате он не учтен ни в указателе сюжетов Аарне-Томпсона-Утера, ни в указателе мотивов Томпсона (в отличие, например, от сказок о «рогатом Искандере» — АТУ 782 («Мидас и ослиные уши»); см.: [19, с. 103–135]. Хотя не исключено, что генезис притчи связан с архаическими представлениями о дурном глазе, ее аллегорическая образность и моралистическое содержание, по-видимому, не способствовали, скажем так, фольклоризации. Русские пересказы этой истории (Жуковского, Оршанского, Черткова / Толстого, Бялика / Равницкого / Фруга) прямо или косвенно восходят к Талмуду. Хотя на Востоке сформировалась собственная традиция повествований об Александре, включающая и этот сюжет (персидская литература, мусульманские предания о пророках), его (псевдо)киргизский и казахский варианты конца XIX в. восходят к публикации в «Цветнике». И романтическая (у Шамиссо и Жуковского), и религиозно-нравоучительная (у Черткова и Толстого) трактовки притчи о ненасытном глазе, однако, по-видимому, не оказали сколько-нибудь заметного влияния на массовую культуру.

Попробуем теперь высказать некоторые предположения касательно появления «киргизской сказки» в романе Набокова. Повторю, что варианты талмудической притчи о ненасытном глазе действительно могли попадать в фольклор Центральной Азии и Ближнего Востока, однако не имели здесь сколько-нибудь широкого распространения. Это, впрочем, вполне естественно, поскольку символизм этого сюжета в целом плохо соответствует топике и волшебной, и новеллистической сказки. Хотя Циммер и Хартманн допускают, что источником Набокова могла быть «киргизская легенда», сами они такого текста не нашли, при том, что их обзор текстов, использованных во второй главе «Дара», представляется очень подробным и хорошо фундированным. Неизвестен такой текст и Костюхину, уделившему существенную часть своей монографии фольклорным (и, в частности, центрально-азиатским) сюжетам об Александре Македонском, в том числе

и притче о глазничной кости. Мы вправе допустить, таким образом, что Набоков все же не пользовался реально существующим текстом из киргизской (или какой-либо иной азиатской) фольклорной традиции, а сочинил эту «сказку» сам на основании какой-то из версий талмудической притчи. Если исходить из этой гипотезы, необходимо задуматься о непосредственном источнике, которым пользовался писатель, а также о причинах, заставивших его включить именно такую версию сюжета в текст романа.

А.А. Долинин, комментируя включенное в «сказку» шестистишие, отмечает: «Классическая модель сказки в стихах, написанной рифмованным четырехстопным хореем с мужскими клаузулами, — “Спящая царевна” (1831) Жуковского» [13, с. 212]. Действительно, стих Набокова в данном случае отличается от других хрестоматийных стихотворных сказок XIX в., написанных хореем: скажем, и у Пушкина, и у Ершова мы встречаем чередование мужских и женских окончаний⁵. Стоит ли видеть здесь сознательную отсылку к Жуковскому? Вполне возможно, что да. Правда, «Две повести» написаны нерифмованным пятистопным ямбом, однако если Набоков действительно их читал, то он мог именно так «зашифровать» соответствующую сюжетную аллюзию. В любом случае отсылка к русским литературным сказкам XIX в. здесь вполне очевидна, и к ней я еще вернусь.

Поскольку в «Даре» речь идет именно о *киргизской* сказке, у комментатора возникает соблазн как-то связать это с публикацией в «Киргизской степной газете» или с поэмой Кунанбаева. Здесь, однако, все довольно проблематично. Трудно сказать, каким образом в руки Набокову мог попасть экземпляр этого провинциального периодического издания, а «Искандер» Абая, судя по всему, был переведен на русский только в 1940 г. Впрочем, писатель, конечно, мог быть знаком и с публикацией в «Цветнике», и со сборником Бялика–Равницкого в переводе Фруга (и, что, наверное, менее вероятно, с упоминанием истории о ненасытном глазе в специальных филологических трудах А.Н. Веселовского, И.Н. Жданова, А.Я. Гаркави, В.М. Истрина, см. выше). Поскольку, как уже было сказано, все пересказы талмудического сюжета на русском языке не отличаются существенной

5 Забавно, что автор недавней докторской диссертации о Набокове (здесь, помимо всего прочего, Ф.К. Годунов-Чердынцев представлен адептом исихазма и буддизма), комментируя этот текст, путает ямб с хореем: «Кульминация сюжета сказки сопровождается переходом из прозы в ямбический стих» [11, с. 154]. Что, как сказал бы Набоков, вновь возвращает нас к Пушкину.

вариативностью, с текстологической точки зрения проблема непосредственного источника здесь, наверное, не так уж и важна. Более значима она, однако, в связи с вопросами о том, зачем вообще понадобилась Набокову «киргизская сказка» и почему (если мои текстологические предположения верны) он именно так обработал еврейский сюжет об Александре Македонском. Попробуем на них ответить.

Представляется вполне вероятным, что одним из основных претекстов «киргизской сказки» была «калмыцкая сказка», которую Пугачев рассказывает Гриневу в одиннадцатой главе «Капитанской дочки»:

— Слушай, — сказал Пугачев с каким-то диким вдохновением. — Расскажу тебе сказку, которую в ребячестве мне рассказывала старая калмычка. Однажды орел спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живешь ты на белом свете триста лет, а я всего-навсего только тридцать три года? — Оттого, батюшка, отвечал ему ворон, что ты пьешь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной. Орел подумал: давай попробуем и мы питаться тем же. Хорошо. Полетели орел да ворон. Вот завидели палую лошадь; спустились и сели. Ворон стал клевать да похваливать. Орел клюнул раз, клюнул другой, махнул крылом и сказал ворону: нет, брат ворон; чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что Бог даст! — Какова калмыцкая сказка?

— Затеялива, — отвечал я ему. — Но жить убийством и разбоем значить по мне клевать мертвечину.

Пугачев посмотрел на меня с удивлением и ничего не отвечал [51, т. 6, с. 337–338].

Обе «сказки» сходны в нескольких отношениях. Прежде всего, в жанровом отношении это, собственно говоря, не сказки, а притчи со своего рода ориентальной атрибуцией: и «дикое вдохновение» разбойника, и образ ненасытного человеческого зрения, усмиряемого лишь смертью, приписываются не русскому, а азиатскому кочевническому фольклору. Кроме того, оба нарратива занимают особое и по-своему заметное место в повествовательной структуре и того, и другого романа — как единственные образчики «народной» нравоучительной прозы. Наконец, если Набоков, используя реально существующий бродячий сюжет, подверг его существенной

переработке, то калмыцкая сказка, по всей видимости, была вообще придумана самим Пушкиным.

Комментаторы «Капитанской дочки» в данном случае обычно ограничиваются кратким замечанием, согласно которому «фольклорный источник» пушкинского текста «пока что не найден». Это действительно так, и международные указатели опять-таки не знают соответствующего сюжета. Ни в русском, ни калмыцком фольклоре он не известен, за исключением нескольких позднейших пересказов, которые, по всей видимости, вторичны по отношению к пушкинскому тексту (источниковедческий обзор по этому поводу см.: [5; 16]). При этом структурно-семиотические [5] и религиозно-философские [17] интерпретации «калмыцкой сказки», предпринятые названными авторами, представляются мне излишне сложными: противопоставление орла-хищника и ворона-падальщика⁶, которое, конечно, может согреть душу структуралиста, отсылает к довольно очевидным оппозициям благородства и низости, свободы и конформизма, дикости и цивилизации, краткого и долгого жизненного удела. Если уж говорить о каких-то возможных источниках или претекстах, то здесь, вероятно, стоит задуматься о соответствующих басенных сюжетах, о фольклорной балладе или о топике европейского романтизма в целом.

Вряд ли, конечно, Набоков мог квалифицированно определить происхождение «калмыцкой сказки» Пугачева. Важно, однако, что свою «киргизскую» историю он строит сходным образом, существенно перерабатывая при этом оригинальный сюжет притчи. Мы помним, что никакого Александра Великого в «Даре» нет, но взамен появляется «единственный сын великого хана», заблудившийся во время охоты. М.Ю. Лотман высказался по этому поводу следующим образом: «Почему киргизская сказка, начало которой подозрительно напоминает "Пеллеаса и Мелисанду", заканчивается размером русских сказок Пушкина: четырехстопный хорей парной рифмовки (правда, в отличие от Пушкина, со сплошными женскими окончаниями)?» [21, с. 223]⁷. Вторая картина соответствующей

6 Подробный обзор символики, связанной с орлом и вороном, в литературе пушкинского времени см. в работе: [26, с. 187–224], при том, что высказанная автором гипотеза касательно конкретного пассажа из «Путешествия в Арзрум» не кажется убедительной (критику см. в: [12]).

7 Спутать мужские и женские окончания, а не ямб с хореем филологу, конечно, простительнее, но и тут исследователю стоило быть внимательнее.

пьесы Метерлинка действительно похожа на зачин «киргизской сказки», однако это вообще достаточно типичное начало многих сюжетов в фольклоре и средневековой литературе (а в морфологической схеме Проппа соответственно первая функция — «отлучка лица младшего поколения» — ез), так что здесь вполне возможен и конкретный источник, скажем, из рыцарского романа или литературной сказки. Собственно говоря, историю о «царском сыне», отставшем от «свиты ловчих», мы встречаем и в «Спящей царевне» Жуковского, так что это опять-таки может быть вполне осознанной аллюзией Набокова. (Соблазнительно, кстати, видеть в герое «киргизского» сюжета самого Федора Константиновича, поскольку тема «охоты» — у отца энтомологической, а у сына литературной — довольно часто появляется на страницах романа; это, однако, плохо доказуемое предположение.) Любопытно при этом, что осколки мотива чудесного источника и опущенной в него рыбы в «Даре» все же остаются: речь идет о девушке «в платье из рыбьей чешуи» (что, вероятно, отсылает к теме набоковских (и пушкинских) русалок, на которой я сейчас останавливаться не буду, см. об этом: [34]). Здесь, кроме того, стоит вспомнить мотив «чудесной» зоо-, орнито- или териоморфной супруги, сбрасывающей кожу и превращающейся в прекрасную девушку, который представлен во многих сюжетах группы АТУ 400–424. Ни один из известных мне вариантов сюжета о ненасытном глазе не знает темы сватовства, хотя логику писателя понять здесь можно: сватовство в волшебной сказке нередко сопровождается трудными задачами, и именно так у Набокова позиционируется кульминация всей истории: правда, глазную кость, череп или камень, фигурирующие в большинстве вариантов сюжета, приходится заменить «мешочком», что звучит несколько странно: мешочек (если отвлечься от сугубо анатомической стороны дела) плохо сопоставляется с глазом. Кусок золота размером с конскую голову в качестве символа богатства действительно встречается в киргизском фольклоре [50, с. 115–116, 172]; есть он, впрочем, и в сказках других народов. У Жуковского и в публикации «Цветника» место раввинов, объясняющих Александру смысл происходящего, занимает «мудрец», а в поэме Кунанбаева (как и в некоторых средневековых версиях) — Аристотель. У Набокова это «старуха». При этом моралистические аспекты притчи (у Черткова / Толстого это, главным образом, посрамление гордыни, а в остальных вариантах бренность человеческих

желаний) в «Даре» несколько размыты, но в целом скорее соответствуют версии Жуковского и Шамиссо:

Мудрец сказал: «Великий государь,
Был некогда подобный твоему
Разрушен череп; в нем же эта кость
Была частицей впадины, в которой
Глаз, твоему подобный, заключался.
Глаз человеческий в объеме мал;
Но с ненасытной жадностью объемлет
Он все, что нас здесь в области видений
Так увлекательно пленяет; целый
Он мир готов сожрать голодным взором.
Все золото земное всыпьте в чашу,
Все скипетры и все короны бросьте
На золото... все будет мало; но
Покрой его щепоткою земли —
И пропадет его ненасытимость;
Сквозь легкий праха груз уж не пробьется
Он жадным взором. Ты ж, великий царь,
В сем знаменье уразумей прямое
Значение и времени и жизни.
Ненасытимости перед тобою
Лежит символ в истлевшей этой кости».

Если я прав и Набоков действительно переработал повесть Жуковского и/или «Сказание о гордом завоевателе», то представляется в равной степени интересным, что он заимствовал из оригинальных источников и что оставил, так сказать, в подтексте. Тема особого художественного зрения (и литературного дара его словесного воплощения) — одна из центральных в романе. Этот предмет многократно обсуждался исследователями, так что у меня нет нужды останавливаться на нем подробно⁸. Отмечу только, что

8 Ср. также тему «ненасытного зрения» в «Других берегах»: «Моя нежная и веселая мать во всем потакала моему ненасытному зрению. Сколько ярких акварелей она писала при мне, для меня! Какое это было откровение, когда из легкой смеси красного и синего вырастал куст

зрение в «Даре» представляет собой не просто эстетическую, но и, скажем так, экзистенциальную категорию: глаз оказывается своего рода средоточием души. Рассуждая в пятой главе романа о смерти, Набоков (или один из его героев) вспоминает следующую цитату из выдуманного писателем «французского мыслителя» Делаланда: «Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это — освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии» [47, т. 4, с. 484]. Очевидно, что этот пассаж прямо корреспондирует с «киргизской сказкой»: человеческий глаз, согласно талмудической притче, смертен и при всей своей ненасытности может быть легко заполнен землею, но душа (или, точнее, художественное зрение) — как «одно свободное сплошное око» — способна существовать и вне «глазниц плоти».

В этом контексте с лейтмотивами романа могут быть связаны и те части и образы нашей истории об Александре Македонском, которые в «киргизской сказке» отсутствуют: волшебный источник (вода вечной жизни), приводящий полководца к закрытым дверям рая, путешествие в чудесную, но и опасную восточную страну (или страну мрака). Дональд Бартон Джонсон в своей статье «Шахматный ключ к роману “Дар”» замечает, что тема ключей у Набокова обыгрывается омонимически: речь идет и о дверных ключах (утраченных или не подходящих к замкам и символизирующих изгнание, но вместе с тем сохраняющуюся связь с русской культурой), и о «ключках-источниках», указывающих одновременно на любовь и вдохновение [10, с. 135–154]. Что-то подобное мы можем увидеть и в притче о ненасытном глазе. Все это, как мне кажется, делает более понятной ту цепочку ассоциаций, — начинающуюся от Александра⁹ и заканчивающуюся на Константине Кирилловиче Годунове-Чердынцеве, — о которой говорят Циммер и Хартман. Цепочка эта так или иначе основана на ориенталистской топике: речь идет и о привычных для христианских культур поисках земного рая на

персидской сирени в райском цветущем!» [47, т. 5, с. 158]. В той же главе Набоков вспоминает якобы бывший с ним в детстве случай болезненного «ясновидения» (гигантский карандаш, купленный матерью), который фигурирует и в 1 главе «Дара».

⁹ С сюжетом и топикой «Романа об Александре» Набоков мог быть знаком по повести Кузмина «Подвиги Великого Александра» (1909). О ней см.: [24].

востоке, и об Азии как неведомой части света, источнике географических, энтомологических и прочих открытий и прозрений.

В нашем случае, как и у Пушкина, ориентализм отчасти пересекается с фольклоризмом. Стоит, однако, помнить, что тема фольклорно-этнографической экзотики в «Даре» с самого начала звучит двойственно и по-своему странно. Уже в первой главе мы узнаем, что отец героя «не терпел этнографии», однако «случайно привозил из своих баснословных путешествий» разные экзотические диковины, среди них — «шаманский бубен, к нему заячья лапка, сапог из кожи маральих ног со стелькой из коры лазурной жимолости, тибетская мечевидная денежка, чашечка из кэрийского нефрита, серебряная брошка с бирюзой, лампада ламы, — и еще много тому подобного хлама» [47, т. 4, с. 202]. Здесь же Федор Константинович вспоминает вошедшую в его детские кошмары сцену жертвоприношения лошади алтайскими *камами*, о которой он, по всей вероятности, слышал от отца, а Набоков знал по этнографическим очеркам миссионера Василия Верещагина [13, с. 75]. Во второй главе о неприязни Годунова-Чердынцева к антропологической экзотике сообщается не только в пассаже о киргизской сказке, но и более развернуто:

Этнография не интересовала его вовсе, что некоторых географов весьма почему-то раздражало, а большой приятель его, ориенталист Кривцов, чуть ли не плача укорял его: «Хоть бы ты одну свадебную песенку привез, Константин Кириллович, хоть бы одежду какую изобразил». Был один казанский профессор, который особенно нападал на него, исходя из каких-то гуманитарно-либеральных предпосылок, обличая его в научном аристократизме, в надменном презрении к Человеку, в невнимании к интересам читателя, в опасном чудачестве, — и еще во многом другом. А как-то, на международном банкете в Лондоне (и этот эпизод мне нравится всего больше), Свен Гедин, сидевший с моим отцом рядом, спросил его, как это так случилось, что, неслыханно свободно путешествуя по запретным местам Тибета, в непосредственной близости Лхассы, он не осмотрел ее, на что отец отвечал, что ему не хотелось пожертвовать ни одним часом охоты ради посещения еще одного вонючего городка (*one more filthy little town*), — и я так ясно вижу, как он должно быть прищурился при этом [47, т. 4, с. 297].

Получается, таким образом, что фольклорно-этнографический ориентализм — в качестве эстетики или идеологии — вроде бы чужд отцу и сыну Годуновым-Чердынцевым¹⁰. Вместе с тем он все же присутствует в их жизни и воображении. Более того, представления о фольклоре вообще и специально о сказке в романе — по крайней мере, отчасти — связываются с образом Востока. Правда, связь эта появляется в довольно специфическом контексте, а именно в книге о Чернышевском, написанной Федором Константиновичем. В Саратове шестнадцатилетний Чернышевский изучает персидский язык. «В 75 году (Пыпину) и снова в 88 г. (Лаврову) он посылает “староперсидскую поэму”: страшная вещь! В одной из строф местоимение “их” повторяется семь раз (“от скудости стран их, тела их скелеты, и сквозь их лохмотья их ребра видать, широки их лица, и плоски черты их, на плоских чертах их бездушья печать”), а в чудовищных цепях родительных падежей (“От вопля томленья их жажды до крови...”)) на прощание, при очень низком солнце, сказывается знакомое тяготение автора к связности, к звеньям» [47, т. 4, с. 465–466]. В 1883 г. в Иркутске, возвращаясь из ссылки, Чернышевский рассказывает детям жандармского начальника Келлера «“более или менее персидские сказки — об ослах, розах, разбойниках...” — как запомнилось одному из слушателей» [47, т. 4, с. 468]. В действительности речь шла о сказках из «Тысячи и одной ночи» [13, с. 483], которыми Чернышевский увлекался еще с юности. Стоит добавить, что тема восточных сказок действительно была важна для Чернышевского в разные перио-

10 Отношение самого Набокова к романтическому фольклоризму и не лишенному ориенталистских и колониальных коннотаций увлечению «местным колоритом» (над которым посмеялся Мериме в «Гюэзе» и соответственно Пушкин в «Песнях западных славян») ясно выражено в его позднейшей работе о Гоголе (1944): «Немало скороспелых похвал порождено было местным колоритом, а местный колорит быстро выцветает. Я никогда не разделял мнения тех, кому нравятся книги только за то, что они написаны на диалекте, или за то, что действие в них происходит в экзотических странах. Клоун в одежде, расшитой блестками, мне не так смешон, как тот, что выходит в полосатых брюках гробовщика и манишке. На мой вкус, нет ничего скучнее и тошнотворней романтического фольклора или потешных баек про лесорубов, йоркширцев, французских крестьян или украинских парубков. <...> В период создания “Диканьки” и “Тараса Бульбы” Гоголь стоял на краю опаснейшей пропасти (и как он был прав, когда в зрелые годы отмахивался от этих искусственных творений своей юности). Он чуть было не стал автором украинских фольклорных повестей и красочных романтических историй. <...> Когда я хочу, чтобы мне приснился настоящий кошмар, я представляю себе Гоголя, строчащего на малороссийском том за томом “Диканьки” и “Миргороды” — о призраках, которые бродят по берегу Днепра, водевильных евреех и лихих казаках» (перевод Е. Голышевой) [48, т. 1, с. 426–427].

ды его жизни, в том числе и в сибирской ссылке. В середине 1870-х он пишет жене: «И кроме того, что ученый, я умею быть недурным рассказчиком; от нечего делать я сложил в своих мыслях едва ли меньшее число сказок, чем сколько их в “Тысяче и одной ночи”; есть всяких времен и всяких народов; сказки — это нимало не похоже на публицистику» [60, т. 14, с. 584]; «После, за Байкалом, я... исписывал очень много бумаги, почти каждый день без пропуска. И со мною жили товарищи, читавшие мои сказки (то были почти все только сказки; некоторые были хорошие; но — время шло, содержание их ветшало, и я бросал в печь одну за другою)» [60, т. 14, с. 660].

Правда, когда в 1877 г. Пыпин предложил ему записывать и издать якутские сказки, Чернышевский отвечал, что якутского языка не знает, никаких сказок в Вилюйске не слыхал даже по-русски [60, т. 15, с. 87], да и вообще не любит «этнологию»: «Я понимал, что собирать якутские сказки — не мое дело, по-твоему. Я понимал, это было желание “этнологов”. Терпеть их не могу, — всех ученых по “новым наукам”. Все это старая дребедень. Факты собираются; это хорошо. История и этнография становится полнее. Но новых идей тут нет: все было известно — хоть бы Вольтеру. Только он был не педант. А они пересоздают науку! — Когда дойдет до этого в моих ученых письмах к детям, буду много смеяться над этими “биологами” и “этнологами” и “антропологами”» [60, т. 15, с. 150].

Кроме того, книга, которую Федор Константинович пишет об отце и его азиатских экспедициях, тоже не лишена этнографических деталей. Так, у британского натуралиста Пратта Набоков заимствует истории о «пожилом китайце», поливающем во время пожара, — «горел лес, заготовленный для постройки католической миссии», — «отблеск пламени на стенах своего жилища; убедившись в невозможности доказать ему, что дом его не горит, мы предоставили его этому бесплодному занятию» и о «бритоголовых ламах», распространявших слух, что путешественник ловит детей, «дабы из глаз их варить зелье для утробы своего кодака» [41, с. 57–58]. Вторая из них (а о подобных слухах рассказывает и Пржевальский), кстати сказать, представляет собой одно из первых свидетельств бытования легенды о похищении человеческих органов в этой части света. В 1970–1990-е гг. подобные истории записывал в Монголии польский фольклорист Чубала. В это время здесь, впрочем, утверждали, что кровь или внутренние органы похищенных детей нужны «богатым и пожилым китайцам» для омоложения (см.: [25]).

Как бы то ни было, эти и подобные этнографические мелочи не складываются у Набокова в более или менее связный нарратив или устойчивую цепочку ассоциаций. При этом, скажем, собственно фольклорные тексты, которыми гнушался отец героя и которые записывали и публиковали авторы (скажем, тот же священник Василий Верещагин или Г.Н. Потанин), использовавшиеся Набоковым для изображения экспедиций по Центральной Азии, в романе никак и нигде не фигурируют. В этом контексте, как мне кажется, стоит задуматься о природе набоковского ориентализма, а также о соотношении последнего с «восточными текстами» русской литературы XIX — начала XX вв.

О российском ориентализме той эпохи написано уже довольно много, однако за существующими работами пока что вряд ли можно различить сколько-нибудь последовательную концепцию. Одна из возможных причин — это сложность и противоречивость этой темы самой по себе. О специфике ориентализма Российской империи по сравнению с описанными Э. Саидом колониальными дискурсами Великобритании и Франции говорили многие исследователи. Здесь и зыбкость границ между метрополией и колониями, и сложности отношения к Европе и Западу в разные периоды русской истории, и различные формы внутренней колонизации (которую я, правда, не склонен понимать так прямолинейно, как это делает А.М. Эткинд [29]). Очевидно, что даже применительно к XIX в. мы можем выделить целую серию различающихся (и содержательно, и хронологически) ориенталистских дискурсов в русской общественной мысли и литературе, в частности — «кавказский», «кочевнический», «индигенный» (т. е. связанный с аборигенными народами Сибири) и т. п. Их преемственность, взаимодействие, связь с колониальной политикой и имперским воображением еще заслуживают, как мне представляется, более специальных и детальных исследований. В нашем случае важно, однако, что ассоциации между фольклором и воображаемым Востоком в русской (и европейской) литературе не ограничиваются эпохой романтизма. Не менее важную роль здесь сыграли идеи Теодора Бенфея, развивавшиеся в России В.В. Стасовым, а затем Г.Н. Потаниным. С другой стороны, интерес культуры русского модернизма к Востоку, выразившийся в том числе в идеологии «скифов», а несколько позднее — евразийства, тоже обладал своего рода фольклорно-этнографической окраской.

Трудно сказать, правда, насколько хорошо Набоков разбирался в тонкостях филологической компаративистики второй половины XIX — начала XX вв. и насколько серьезно он относился к ориенталистским текстам Бальмонта, Брюсова, Белого или Блока. В «Даре» главным претекстом центрально-азиатского травелога открыто называется «Путешествие в Арзрум», и в этом пушкинском тексте мы, конечно, видим совсем другую картину. Исследователи не единожды писали, что Пушкин здесь пытается взглянуть на Восток с европейских или даже ультраевропейских позиций и что, помимо всего прочего, его ориенталистский текст оборачивается историей разочарований:

Главное, что манило его, было — «вырваться из пределов необъятной России». Но турецкий берег Арпачая оказывается уже завоеванным, когда он прибыл туда: «я все еще находился в России». Арзрум приносит ему новое разочарование. В «экзотике» не находил он ничего привлекательного: «Не знаю выражения, которое было бы бессмысленнее слов: азиатская роскошь... Ныне можно сказать: азиатская бедность, азиатское свинство и проч.» Бестужев-Марлинский увидел в Арзруме «стройные минареты мечетей», которые, «сверкая золочеными маковками, казались огромными свечами, теплеющимися перед лицом Аллы» («Красное покрывало»). Пушкин замечает только «мечети низки и темны» [12, с. 162].

Азиатский мир «вонючих городков» у Набокова в этом смысле не далеко ушел от пушкинских «бедности» и «свинства» с той лишь разницей, что в путешествиях Годунова-Чердынцева от Востока остается почти исключительно география вкупе с флорой и фауной, а люди и артефакты помещаются в этих декорациях довольно скупое. Однако, как мы видим, Набоков почему-то не чуждается и несколько неожиданных в этом контексте фольклорно-этнографических вставок, перекликающихся с важными или даже центральными темами романа. На мой взгляд, здесь все же стоит видеть именно литературную игру, так или иначе восходящую к Пушкину и, вероятно, Жуковскому. Не берусь судить, читал ли Набоков во время работы над второй главой романа известную статью М.К. Азадовского о западных источниках сказок Пушкина (1936!) [1], при том, что аллюзию на западноевропейскую сказочную традицию несложно увидеть в «обще-

ственной убогой», стоящей в берлинском сквере и «похожей на пряничный домик Бабы-Яги»¹¹. Дело в том, что в немногочисленных восточно-славянских вариантах сюжета АТУ327А («Гензель и Гретель»), о котором здесь, очевидно, идет речь, нет никакого пряничного домика, зато он есть в соответствующем тексте из сборника братьев Grimm. Наблюдения такого рода позволяют вновь задуматься о том, насколько Набоков был знаком со специальными работами по филологической компаративистике, прежде всего Веселовского и Жданова.

Подведем итоги. По всей видимости, «киргизская сказка» из второй главы романа «Дар», основанная на сюжете талмудической притчи об Александре Македонском, непосредственно восходит к одной или нескольким русским версиям этого сюжета XIX — начала XX вв.: стихотворной повести Жуковского, прозаическому пересказу, напечатанному Чертковым в «Цветнике» (и, может быть, его републикации в «Киргизской степной газете»), специальным исследованием Веселовского, Жданова и Истрина, переводам Оршанского или Фруга. Вместе с тем текст Набокова включает в себя ряд международных сказочных, а также литературных мотивов и, вероятно, написан с оглядкой на «калмыцкую сказку» из «Капитанской дочки», а также на русскую стихотворную сказку первой половины XIX в. Хотя центральной темой набоковской притчи остается ненасытность зрения и бренность человеческой жизни, ее кон- и подтексты указывают на ряд других значимых тем романа: смерти и бессмертия, поисков земного рая, закрытых дверей и изгнания, источников любви и поэтического вдохновения. При этом ориенталистский колорит сказки (и соответствующей главы романа в целом) представляет собой литературную игру с ограниченным кругом претекстов, главным образом — с «Путешествием в Арзрум» и «Капитанской дочкой». Все это позволяет интерпретировать «киргизскую сказку» не как маргинальную инкрустацию, но как инtratекстуально значимый фрагмент романа. Это, в свою очередь, дает основания думать, что набоковская литературная работа с «бродячими сюжетами» и фольклорными текстами если не находилась под влиянием компаративной школы Веселовского, то по крайней мере была довольно близка к приемам и методам этой последней.

11 В другом месте первой главы показывается и сама обитательница домика: «Из своей пряничной, с леденцовыми оконцами, хибарки вышла старушка с метлой, в чистом переднике, с маленьким острым лицом и непомерно огромными ступнями» [47, т. 4, с. 249].

Ю. Левинг в своей книге «Ключи к «Дару»» вслед за М.Э. Маликовой утверждает, что в «глубинах» романа скрыта пародия на сюжеты русской сказки, что Федор Константинович — «типичный волшебный герой, принимающий путешествие», что «на своем пути он встречается различных *дарителей*, главный из которых — его умерший отец» и что, например, хозяйка пансиона «фрау Стобой играет роль Бабы-Яги» [35, с. 218–219]. Все это, разумеется, сопровождается отсылками к «Морфологии сказки» Проппа, которую Набоков, конечно, читать мог, но чье влияние, как мне представляется, никак не заметно ни в этом, ни в других сочинениях писателя. И эти соображения, и, например, идеи, высказанные в статье Эдит Хейбер [28] о сказочных мотивах в «Подвиге», не кажутся мне достаточно обоснованными (я уже не говорю об упомянутой работе О.А. Дмитриенко [11], где в русскую прозу Набокова вчитывается вообще все, что угодно, от «Ригведы» и «древнего мифа о небесных женах» до восточнославянских заговорных текстов). Все это, однако, не значит, что Набоков (и в своей ранней, и в поздней прозе) вообще не проявляет интереса к фольклору. Интерес этот, однако, довольно жестко регулируется конкретными правилами литературной игры, и правила эти, как мне, надеюсь, удалось показать, зачастую поддаются расшифровке и экспликации.

Список литературы

Исследования

- 1 Азадовский М.К. Источники сказок Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Вып. 1. С. 134–163.
- 2 Бем А.Л. О «Цветнике» // Толстой. Памятники творчества и жизни. Сб. 2 / ред. В.И. Срезневского. М.: Задруга, 1920. С. 180–183.
- 3 Бертельс Е.Э. Роман об Александре и его главные версии на Востоке. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 188 с.
- 4 Блюм А.В. Издательство «Посредник» и его читатели // История русского читателя. Л.: [б.и.], 1979. Вып. 3. С. 62–76.
- 5 Борисова В.В. «Калмыцкая сказка» в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // Фольклор народов РСФСР. Межвузовский научный сборник. Уфа: Изд-во Башкирского гос. ун-та, 1988. Вып. 15. С. 108–118.
- 6 Веселовский А.Н. «Слово о двенадцати снах Шахаиши». По рукописи XV века // СОРЯС АН. СПб.: [б.и.], 1880. Т. XX, № 2. С. 1–47.
- 7 Веселовский А.Н. Из истории романа и повести. Материалы и исследования. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1886. Вып. I: Греко-византийский период. 594 с.
- 8 Гаркави А.Я. Новые данные для истории романа об Александре. II // Веселовский А.Н. Новые данные для истории романа об Александре. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1892. С. 57–165.
- 9 Гершович У., Ковельман А. Александр Македонский и еврейские мудрецы // Восточная коллекция: Журнал для всех, кому интересен Восток. 2004 (лето). № 2 (17). С. 42–51.
- 10 Джонсон Д.Б. Миры и антимирy Владимира Набокова / пер. Т. Стрелковой. СПб.: Симпозиум, 2011. 347 с.
- 11 Дмитриенко О.А. Сквозь витражное окно: Поэтика русскоязычной прозы Набокова. СПб.: Росток, 2014. 335 с.
- 12 Долинин А.А. Вран — символ казни (Из комментариев к «Путешествию в Арзрум во время похода 1829 года») // CON AMORE. Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. М.: ОГИ, 2010. С. 157–169.
- 13 Долинин А.А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М.: Новое изд-во, 2019. 648 с.
- 14 Жданов И.Н. Сочинения. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1904. Т. 1. 870 с.
- 15 Истрин В.М. Александрия русских хронографов. Исследование и текст. М.: Университетская тип., 1893. 739 с.
- 16 Кичикова Б.А. «Калмыцкая сказка» в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» — к вопросу об источниках // Монголоведение. Элиста: КалмНЦ РАН, 2016. Вып. 8. С. 104–113.
- 17 Кичикова Б.А. «Калмыцкая сказка» Пугачева — философская притча Пушкина // Вестник КИГИ РАН. 2016. Т. 28. № 6. С. 77–88.

- 18 Ковельман А.Б., Гершович У. Сокрытое и явленное в Талмуде: Очерк нефилософского мышления на исходе античности. М.: Индрик, 2016. 448 с.
- 19 Костюхин Е.А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М.: Наука, 1972. 190 с.
- 20 Қасқабасов С. Тандамалы. Астана: Фолиант, 2014. Т. 3: Фольклорная проза казахов. Избранные исследования. 424 с.
- 21 Лотман М.Ю. А та звезда над Пулковом... Заметки о поэзии и стихосложении В. Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2 / сост. Б.В. Аверин. С. 213–226.
- 22 Лурье Я.С. Средневековый роман об Александре Македонском в русской литературе XV в. // Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV в. / изд. подгот. М.Н. Ботвинник, Я.С. Лурье и О.В. Творогов. М.; Л.: Наука, 1966. С. 145–168.
- 23 Оршанский Ил. Талмудические сказания об Александре Македонском // Сборник статей по еврейской истории и литературе, издаваемый Обществом для распространения просвещения между евреями в России. СПб.: [б.и.], 1866. Кн. I. Вып. I. С. 1–16 (5 пагинации).
- 24 Панова Л.Г. Игры с Брюсовым: Александр Великий в творчестве Кузмина // Новое литературное обозрение. 2006. № 2 (78). С. 222–240.
- 25 Панченко А.А. «Спасибо за почку!»: Власть и потребление в *organ theft legends* // Этнографическое обозрение. 2014. № 6. С. 22–42.
- 26 Пеньковский А. Б. Загадки пушкинского текста и словаря: Опыт филологической герменевтики. М.: Языки славянских культур, 2005. 314 с.
- 27 Султанбеков М. Поэмы Абая: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1970. 16 с.
- 28 Хейбер Э. «Подвиг» Набокова и волшебная сказка // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2 / сост. Б.В. Аверин. С. 716–729.
- 29 Эткинд А.М. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 448 с.
- 30 Amitay O. Alexander in *Bavli Tamid*: In Search for a Meaning // The Alexander Romance in Persia and the East / Ed. by Richard Stoneman et al. Groningen: Barkhuis Publishing, 2012. P. 349–368.
- 31 Dönitz S. Alexander the Great in Medieval Hebrew Traditions // A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages / edited by Z. David Zuwiyya. Leiden: Brill, 2011. P. 21–40.
- 32 Elliott J.H. Beware the Evil Eye: the Evil Eye in the Bible and the Ancient World. Volume 3: The Bible and Related Sources. Eugene, OR: Pickwick Publications, 2016.
- 33 Harf-Lancner L. Medieval French Alexander Romances // A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages / edited by Z. David Zuwiyya. Leiden: Brill, 2011. P. 201–230.

- 34 Johnson D.B. "L'Inconnue de la Seine" and Nabokov's Naiads // Comparative Literature. 1992. Vol. 44. No 3. P. 225–248.
- 35 Leving Yu. Keys to *The Gift*: A Guide to Nabokov's Novel. Boston: Academic Studies Press, 2011. 534 p.
- 36 Morosini R. The Alexander Romance in Italy // A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages / edited by Z. David Zuwiyya. Leiden: Brill, 2011. P. 329–364.
- 37 Ronen O. Nine Notes to "The Gift" // The Nabokovian. 44. Spring 2000. P. 20–26.
- 38 Stoneman R. Primary Sources from the Classical and Early Medieval Periods // A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages / edited by Z. David Zuwiyya. Leiden: Brill, 2011. P. 1–20.
- 39 van Bekkum W.J. Alexander the Great in Medieval Hebrew Literature // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 49 (1986). P. 218–226.
- 40 Wazana N. A Case of the Evil Eye: Qohelet 4: 4–8 // Journal of Biblical Literature. 126/4. 2007. P. 685–702.
- 41 Zimmer D.E., Hartmann S. The Amazing Music of Truth: Nabokov's Sources for Godunov's Central Asian Travels in *The Gift* // Nabokov Studies. Vol. 7. 2002/2003. P. 33–74.

Источники

- 42 Агада. Сказания, изречения, притчи Талмуда и Мидрашей / пер. С.Г. Фруга. М.: Раритет, 1993. 319 с.
- 43 Александр Македонский — знаменитый завоеватель, прозванный Великим. М.: Тип. И.Д. Сытина, 1890. 137 с.
- 44 Грузинские сказки / редакция М. Чиковани; пер. Н. Долидзе. Тбилиси: Изд-во и тип. «Заря Востока», 1939. 464 с.
- 45 Два победителя. Царь македонский Александр и римский император Марк Аврелий. СПб.: Типо-лит. Месника и Римана, 1890. 228 с.
- 46 Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Языки славянских культур, 2011. Т. 4: Стихотворные повести и сказки / сост. и ред. А.С. Янушкевич. 640 с.
- 47 Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004–2008.
- 48 Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004.
- 49 Низами Гянджеви. Искендер-намэ. Часть I. Шараф-намэ / пер. и ред. Е.Э. Бертельса, Баку: АзФАН, 1940. 477 с.
- 50 Потанин Г.Н. Казак-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки. Пг.: Тип. В.Д. Смирнова, 1917. 151 с.
- 51 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / текст проверен и примеч. сост. Б.В. Томашевским. Л.: Наука, 1977–1979.
- 52 Саид-афанди аль-чиркави. История пророков. Махачкала: Нуруль иршад, 2010. Т. I. 361 с.

- 53 *Сидельников В.М.* Библиографический указатель по казахскому устному народному творчеству. Алма-Ата: Изд. АН Казахской ССР, 1951. Вып 1. 102 с.
- 54 Сказание о гордом завоевателе (Восточное предание) // Киргизская степная газета. 1895. № 3. С. 3.
- 55 *Тарсуси, Абу Ахер.* Дараб-наме, или Книга о Дарабе / изд. подгот. Н.Б. Кондырева. М.: Ладомир, 2000. 532 с.
- 56 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.; Л.: Худож. лит., 1935–1964.
- 57 Узбекские народные сказки: в 2 т. / сост. М.И. Афзалов и др. Ташкент: Изд. лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1972. Т. 2. 584 с.
- 58 Цветник. Сборник рассказов. Новое исправленное и пополненное издание. Киев: Тип. Г.Т. Корчак-Новицкого, 1888. 160 с.
- 59 Цветник. Сборник рассказов. Изд. второе. М.: Тип. И.Д. Сытина, 1889. 160 с.
- 60 *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: в 15 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1939–1953.
- 61 *Письмо А.К. Чертковой о «Цветнике»* // Толстой. Памятники творчества и жизни. М.: Задруга, 1920. Сб. 2 / ред. В.И. Срезневского. С. 183–185.

References

- 1 Azadovskii, M.K. "Istochniki skazok Pushkina" ["Sources for Pushkin's Fairy Tales"]. *Pushkin: Vremennik Pushkinskoi komissii* [Proceedings of the Pushkin Commission], vol. 1. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1936, pp. 134–163. (In Russ.)
- 2 Bem, A.L. "O 'Cvetnike.'" ["About the *Tsvetnik*"]. *Tolstoi. Pamiatniki tvorchestva i zhizni* [Tolstoy. Heritage of Works and Life], vol. 2, ed. V.I. Sreznevskogo. Moscow, Zadruga Publ., 1920, pp. 180–183. (In Russ.)
- 3 Bertel's, E.Je. *Roman ob Aleksandre i ego glavnye versii na Vostoke* [The Alexander Romance and its Main Versions in the East]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1948. 188 p. (In Russ.)
- 4 Blium, A.V. "Izdatel'stvo 'Posrednik' i ego chitateli" ["Posrednik Publishing House and its Readers"]. *Istoriia russkogo chitatelia* [The History of Russian Readers], vol. 3. Leningrad, 1979, pp. 62–76. (In Russ.)
- 5 Borisova, V.V. "Kalmuckaia skazka' v romane A.S. Pushkina 'Kapitanskaia dochka.'" ["The Kalmyk Fairy Tale in A.S. Pushkin's Novel *The Captain's Daughter*"]. *Fol'klor narodov RSFSR* [Folklore of the Russian Federation], issue 15. Ufa, Izdatel'stvo Bashkirskego gosudarstvennogo universiteta Publ., 1988, pp. 108–118. (In Russ.)
- 6 Veselovskii, A.N. "'Slovo o dvenadcati snah Shahaishi.' Po rukopisi XV veka" ["The Tale of *Shahaishi's Twelve Dreams*. From a 15th Century Manuscript"]. *Sbornik otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi akademii nauk*, vol. XX, no. 2, 1880, pp. 1–47. (In Russ.)
- 7 Veselovskii, A.N. *Iz istorii romana i povesti. Materialy i issledovaniia* [From the History of Novels and Stories. Materials and Research], issue I: Greko-vizantiiskii period [The Greek-Byzantine Period]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi akademii nauk Publ., 1886. 594 p. (In Russ.)
- 8 Garkavi, A.Ia. "Novye dannye dlia istorii romana ob Aleksandre. II" ["New Data about the Alexander Romance. II"]. Veselovskii, A.N. *Novye dannye dlia istorii romana ob Aleksandre* [New Data about the History of the Alexander Romance]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi akademii nauk Publ., 1892, pp. 57–165. (In Russ.)
- 9 Gershovich, U., and Kovel'man, A. "Aleksandr Makedonskii i evreiskie mudrecy" ["Alexander of Macedon and Jewish Sages"]. *Vostochnaia kollekciia: Zhurnal dlia vsekh, komu interesen Vostok*, no. 2 (17), Summer 2004, pp. 42–51. (In Russ.)
- 10 Johnson, D.B. *Miry i antimiry Vladimira Nabokova* [Worlds in Regression. Some Novels of Vladimir Nabokov], trans. from English by T. Strelkova. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2011. 347 p. (In Russ.)
- 11 Dmitrienko, O.A. *Skvoz' vitrazhnoe okno: Poetika russkoiazychnoi prozy Nabokova* [Through a Stained-Glass Window: the Poetics of Nabokov's Russian Prose]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2014. 335 p. (In Russ.)
- 12 Dolinin, A.A. "Vran — simvol kazni (Iz kommentariiev k 'Puteshestviu v Arzum vo vremia pohoda 1829 goda')" ["Raven, a Symbol of Punishment (From Comments on

- A Journey to Arzrum during the Campaign of 1829)*"]. CON AMORE. Istoriko-filologicheskii sbornik v chest' Liubovi Nikolaevny Kiselevoi [CON AMORE. Historical and Philological Papers in Honor of Liubov' Nikolaevna Kiseleva]. Moscow, OGI Publ., 2010, pp. 157–169. (In Russ.)
- 13 Dolinin, A.A. *Kommentarii k romanu Vladimira Nabokova "Dar"* [Comments on Nabokov's Novel *The Gift*]. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2019. 648 p. (In Russ.)
- 14 Zhdanov, I.N. *Sochineniia* [Collected Papers], vol. 1. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1904. 870 p. (In Russ.)
- 15 Istrin, V.M. *Aleksandriia russkikh hronografov. Issledovanie i tekst*. [The Alexander Romance in Russian Chronicles]. Moscow, Universitetskaiia tipografiia Publ., 1893. 739 p. (In Russ.)
- 16 Kichikova, B.A. "'Kalmyckaia skazka' v romane A.S. Pushkina 'Kapitanskaia dochka' — k voprosu ob istochnikakh" ["The 'Kalmyk Fairy Tale' in A.S. Pushkin's Novel *The Captain's Daughter*: Sources Revisited"]. *Mongolovedenie* [Mongol Studies], vol. 8. Jelista, KalmNC RAN Publ., 2016, pp. 104–113. (In Russ.)
- 17 Kichikova, B.A. "'Kalmyckaia skazka' Pugacheva — filosofskaia pritcha Pushkina" ["The 'Kalmyk Tale' Narrated by Pugachev — Pushkin's Philosophic Parable"]. *Vestnik KIGI RAN*, vol. 28, no. 6, 2016, pp. 77–88. (In Russ.)
- 18 Kovel'man, A.B., and Gershovich, U. *Sokrytoe i iavlennoe v Talmude: Ocherk nefilofskogo myshleniia na ishode antichnosti* [Hidden and Explicit in the Talmud: A Study of Non-Philosophic Thinking in the Late Antiquity]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 448 p. (In Russ.)
- 19 Kostiuhin, E.A. *Aleksandr Makedonskii v literaturnoi i fol'klornoj tradicii* [Alexander of Macedon in Literary and Folkloric Tradition]. Moscow, Nauka Publ., 1972. 190 p. (In Russ.)
- 20 Kaskabasov, S. *Taңdamaly / Izbrannye issledovaniia* [Selected Papers], vol. 3: *Fol'klornaia proza kazahov* [Kazakh Prose Folklore]. Astana, Foliant Publ., 2014. 424 p. (In Russ.)
- 21 Lotman, M.Iu. "A ta zvezda nad Pulkovom... Zametki o poezii i stihoslozhenii V. Nabokova" ["And yon Star Sheds on Pulkovo Its Beam... Notes on Nabokov's Poetry and Verse"]. Averin B.V., editor. *V.V. Nabokov: pro et contra*, vol. 2. St. Petersburg, RHGI Publ., 2001, pp. 213–226. (In Russ.)
- 22 Lur'e, Ia.S. "Srednevekovyi roman ob Aleksandre Makedonskom v russkoi literature XV v." ["Medieval Alexander Romance in Russian Literature of the 15th Century"]. Botvinnik, M.N., and Lur'e, Ja.S., and Tvorogov, O.V., editors. *Aleksandriia. Roman ob Aleksandre Makedonskom po russkoi rukopisi XV v.* [The Alexander Romance in Russian 15th Century Manuscript]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966, pp. 145–168. (In Russ.)
- 23 Orshanskii, Il. "Talmudicheskie skazaniia ob Aleksandre Makedonskom" ["Talmudic Tales about Alexander of Macedon"]. *Sbornik statei po evreiskoi istorii i literature, izdavaemyi Obshchestvom dlia rasprostraneniia prosveshcheniia mezhdu evreiami v Rossii*

- [*Collected Papers on Jewish History and Literature*], vol. I. St. Petersburg, 1866, pp. 1–16. (In Russ.)
- 24 Panova, L.G. "Igrы s Briusovym: Aleksandr Velikii v tvorchestve Kuzmina" ["Plays with Briusov: Alexander the Great in Kuzmin's Works"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2 (78), 2006, pp. 222–240. (In Russ.)
- 25 Panchenko, A.A. "'Spasibo za pochku!': Vlast' i potreblenie v organ theft legends" ["'Thank You for the Kidney!': Power and Consumption in the Organ Theft Legends"]. *Etnograficheskoe obozrenie*, no. 6, 2014, pp. 22–42. (In Russ.)
- 26 Pen'kovskii, A.B. *Zagadki pushkinskogo teksta i slovaria: Opyt filologicheskoi germeneytiki* [*Mysteries of Pushkin's Text and Vocabulary: Studies on Philological Hermeneutics*]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2005. 314 p. (In Russ.)
- 27 Sultanbekov, M. *Poemy Abaia: avtoref. dis. ... kand. filolog. nauk* [*Abay's Poetry: PhD Thesis, Summary*]. Alma-Ata, 1970. 16 p. (In Russ.)
- 28 Haber, E. "'Podvig' Nabokova i volshebnaia skazka" ["Nabokov's *Glory* and the Fairy Tale"]. Averin B.V., editor. *V.V. Nabokov: pro et contra*, vol. 2. St. Petersburg, RHGI Publ., 2001, pp. 716–729. (In Russ.)
- 29 Etkind, A.M. *Vnutrenniiaia kolonizatsiia. Imperskii opyt Rossii* [*Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 448 p. (In Russ.)
- 30 Amitay, Ory. "Alexander in Bavli Tamid: In Search for a Meaning." *The Alexander Romance in Persia and the East*. Ed. by Richard Stoneman et al. Groningen, Barkhuis Publishing, 2012, pp. 349–368. (In English)
- 31 Dönitz, Saskia. "Alexander the Great in Medieval Hebrew Traditions." *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*. Ed. by Z. David Zuwiyya. Leiden, Brill, 2011, pp. 21–40. (In English)
- 32 Elliott, John H. *Beware the Evil Eye: the Evil Eye in the Bible and the Ancient World. Vol. 3: The Bible and Related Sources*. Eugene, OR, Pickwick Publications, 2016. 360 p. (In English)
- 33 Harf-Lancner, Laurence. "Medieval French Alexander Romances." *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*. Ed. by Z. David Zuwiyya. Leiden, Brill, 2011, pp. 201–230. (In English)
- 34 Johnson, D. Barton. "'L'Inconnue de la Seine' and Nabokov's Naiads." *Comparative Literature*, vol. 44, no. 3, 1992, pp. 225–248. (In English)
- 35 Leving, Yuri. *Keys to The Gift: A Guide to Nabokov's Novel*. Boston, Academic Studies Press, 2011. 534 p. (In English)
- 36 Morosini, Roberta. *The Alexander Romance in Italy 'A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages'*. Ed. by Z. David Zuwiyya. Leiden, Brill, 2011, pp. 329–364. (In English)
- 37 Ronen, Omri. "Nine Notes to 'The Gift'." *The Nabokovian*, vol. 44, spring 2000, pp. 20–26. (In English)

- 38 Stoneman, Richard. *Primary Sources from the Classical and Early Medieval Periods*
'A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages'. Ed. by Z. David Zuwiyya.
Leiden, Brill, 2011, pp. 1–20. (In English)
- 39 van Bakkum, Wout Jaegues. "Alexander the Great in Medieval Hebrew Literature."
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 49, 1986, pp. 218–226. (In English)
- 40 Wazana, Nili. "A Case of the Evil Eye: Qohelet 4: 4–8." *Journal of Biblical Literature*,
126/4, 2007, pp. 685–702. (In English)
- 41 Zimmer, Dieter E., and Hartmann, Sabine. "The Amazing Music of Truth: Nabokov's
Sources for Godunov's Central Asian Travels in The Gift." *Nabokov Studies*, vol. 7,
2002/2003, pp. 33–74. (In English)

Научная статья /
Research Article

ДАНИИЛ ХАРМС В КИТАЕ

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)

© 2021 г. Гао Юй

Хэйлунцзянский университет, Харбин, Китай

Дата поступления статьи: 20 марта 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 25 апреля 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-300-319>

Аннотация: Даниил Хармс — яркий представитель послереволюционного авангарда — стал известен в России в 1990-е гг. В китайском литературоведении освоение наследия Хармса началось в 2010 г., когда его произведения стали переводить на китайский язык. Сегодня хармсоведение является одним из наиболее актуальных направлений китайского литературоведения. Задача настоящей статьи — представить основополагающие философско-эстетические черты поэтики Хармса в интерпретации китайского литературоведения в сравнении с российским, проанализировать механизмы рецепции поэтики и философии Хармса в Китае. Художественные приемы Хармса, отмеченные в китайском литературоведении, объясняются беспомощностью человеческого существа перед лицом онтологических проблем. В целом китайские исследователи сходятся на понимании того, что своеобразие поэтики Хармса отвечает новому состоянию искусства, где демонстрируется деконструкция причинно-следственной связи и происходит смешение мотивов пространственно-временного континуума. Новое состояние искусства отвечает логике человеческого познания: это процесс отрицания отрицания, когда новое знание развивает противоположную сторону старого знания, вот почему авангард вечен.

Ключевые слова: Д. Хармс, авангардная причинность, мотив сна, человеческое существование, пространственно-временной континуум, китайское литературоведение.

Информация об авторе: Гао Юй — аспирант, Хэйлунцзянский университет, ул. Сюэфу, № 74, 150080 г. Харбин, Китай.

E-mail: 15776609418@sina.cn

Для цитирования: Гао Юй. Даниил Хармс в Китае // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 300–319. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-300-319>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

DANIIL KHARMS IN CHINA

© 2021. Gao Yu

Heilongjiang University, China, Harbin

Received: March 20, 2020

Approved after reviewing: April 25, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: Daniil Kharms — a distinguished representative of the post-revolutionary avant-garde — was rediscovered in Russia in the 1990s. Chinese scholars began the study of his literary heritage in 2010 after a number of Kharms' works had been translated into Chinese. Today, Kharms studies have become one of the most relevant trends within Chinese Slavic studies. This paper aims to examine Chinese interpretation of the core philosophical and aesthetic features of Kharms' poetics in comparison with Russian scholarly interpretations and to analyze the mechanisms of reception of Kharms' poetry and philosophy in China. Chinese scholars relate Kharms' artistic techniques to the idea of the helplessness of a human being in the face of ontological problems. In general, Chinese scholars share an opinion that the originality of Kharms' poetics meets the requirement of the new artistic style characterized by deconstruction of causality and the shift of the space-time continuum. The new state of art corresponds to the logic of human knowledge: within the process of renunciation (negating the negation itself), the new knowledge develops out of the opposite side of the old knowledge, which explains why the avant-garde is eternal.

Keywords: D. Kharms, avant-garde causality, the fifth value, motif of dream, human existence, space-time continuum, Chinese literary criticism.

Information about the author: Gao Yu, doctoral candidate, Heilongjiang University, Xuefu Road 74, 150080 Harbin, China.

E-mail: 15776609418@sina.cn

For citation: Gao, Yu. "Daniil Kharms in China." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 300–319. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-300-319>

В 1988 г. в журнале «Советская литература» (Пекин) был опубликован перевод рассказов Д. Хармса из сборника «Случаи». Их переводчиком стал известный популяризатор русской литературы в Китае Лю Вэньфэй, который отметил в своем предисловии основные художественные особенности «Случаев», такие как редукция сюжета и конфликта, необычность образов и речевая бессвязность [18, с. 39]. Благодаря переводу Лю Вэньфэя и его интерпретации поэтики Хармса, творчество обэриута впервые достигло Китая, однако не вызвало большого интереса у читателей и историков литературы. И в течение последующего двадцатилетия Хармс по-прежнему оставался для китайских исследователей «незнакомым» — так гласит название статьи, опубликованной в еженедельнике «Чтение в Китае» (Пекин) в ноябре 2008 г.: «Незнакомый Даниил Хармс». Ее автор Юй Давэй комментирует перевод произведений Хармса на английский язык, выполненный Матвеем Янкелевичем, «Today I Wrote Nothing» в американском издательстве «Overlook Duckworth», и полемизирует с Янкелевичем, квалифицировавшим Хармса как писателя-абсурдиста, утверждая, что фактически творчество этого писателя не столько абсурдно, сколько реально, так как в нем выражается в различных жизненных ситуациях сущность бытия человечества [23]¹.

Поскольку тексты Хармса отличаются радикальным экспериментом с языком — заумью, то их перевод требовал от китайских литературоведов основательного знакомства с российским литературным, философским и

1 Нужно заметить, что, кроме Юй Давэя, остальные китайские исследователи творчества Д. Хармса, указанные в настоящей статье, работали с переводами на китайский с русского языка или его оригиналом.

культурным контекстом первой четверти XX в. и одновременно глубокого знания китайского языка и его возможностей. Эти сложности объясняют, почему полный сборник стихов, рассказов, повестей и пьес Хармса на китайском языке вышел в свет лишь в 2016 г.

Первый опыт литературоведческого анализа творческого своеобразия Хармса предприняла тайванский исследователь Янь Динця в 2006 г. В статье «Абсурд близок к истине — анализ поэтики абсурда в повести “Старуха” Хармса» автор отмечает, что писатель пользуется таким приемом остранения, как инверсия времени и причинно-следственных связей на фоне бытовой повседневности, вводя эсхатологические мотивы, религиозную атрибутику и гротеска в жизненные детали и таким образом создавая алогический мир [24, с. 25]. Статью «Вестник русского постмодернизма в литературе — об авангардной литературной группе: ОБЭРИУ» 2011 г. Ван Цзунху посвятил приемам абсурдизма в произведениях трех обэриутов: Д. Хармса, А. Введенского и Н. Заболоцкого. Он установил, что структура повествования обэриутов отличается от традиционной тем, что последние основывают свой дискурс на законах причинности и детерминизма, тогда как обэриуты осваивают метанаррацию, используя прием пародии и опираясь на принцип относительности пространства и времени [15, с. 36]. В 2012 г. в работе «Анализ отдельных произведений Д. Хармса в контексте абсурда и реальности “ОБЭРИУ”» Чжан Мэна предметом изучения стало стилевое новаторство Хармса в области грамматики и сюжетостроения [22, с. 54]. В 2017 г. он посвятил свою работу исследованию метафорического значения темы «полета» и «падения» у Хармса, обнаружив в них элементы эротики, мотивы беспамятства и смерти [21, с. 33]. Стоит отметить также работу преподавателя Пекинского университета языка и культуры Ми Хуэй, обратившуюся к хронотопу Д. Хармса, о работе которой «Концепция пространства-времени Д. Хармса и ее выражение» [16, с. 90] будет сказано ниже.

Несмотря на то что в журналах Китая появился целый ряд исследований, посвященных обэриутоведению, сегодня изучение творчества обэриутов находится на начальном этапе: в настоящее время защищены только две кандидатские диссертации, посвященные творчеству Д. Хармса². Очевидно

2 В 2012 г. в Шанхайском университете иностранных языков была защищена кандидатская диссертация Г.Т. Карауловой по теме «Художественный мир Д. Хармса», а в 2019 г. в

одно: развитие этого направления науки о литературе в Китае невозможно без опоры на российское хармсоведение.

Первая его волна зарождается в 1960-х гг. (исследовательские работы А.А. Александрова, М.Б. Мейлаха, Т.Л. Никольской, В.И. Глоцера). В статье «Из истории литературной политики XX века. “Литературное наследство” как академическая школа» воссоздана история попыток в 1967–1969 гг. ввести в академическую науку изучение и публикацию наследия ОБЭРИУТОВ. Как отмечает Д.С. Московская, «инициатором публикации в “ЛН” прозы и поэзии ленинградского позднего авангарда был <...> Зильберштейн. Именно он в 1967-м провел переговоры (с Т.Л. Никольской и М.Б. Мейлахом. — Г.Ю.) об издании ОБЭРИУТОВ — Введенского и Хармса, а с ними, вероятно, и Вагинова с Добычиным» [8, с. 317]. Задача российского литературоведения на этом этапе состояла в том, чтобы «сохранить и по возможности донести до читателя наследие ОБЭРИУ» [3, с. 8]. Следующий этап освоения наследия Хармса приходится на вторую половину 1980-х — 1990-е гг. Это этап архивных разысканий и новых публикаций, когда становятся доступны «взрослые» произведения ОБЭРИУТОВ-ЧИНАРСКОГО КРУГА, широко осмыслился факт в начале 1920-х гг. существования философско-литературного сообщества ЧИНАРЕЙ [3, с. 8].

Без всяких сомнений, фундаментальные научно-исследовательские работы по творчеству и поэтике Хармса, начатые Ж.-Ф. Жаккардом и А.А. Кобринским [5, с. 14], оказали принципиальное влияние на формирование в 1990-е гг. дискурса о творчестве Хармса в Китае. А.А. Кобринский в своей работе «Поэтика ОБЭРИУТОВ в контексте русского литературного авангарда XX века» вписывает особенности преломления сложившихся литературных традиций в творчестве ОБЭРИУТОВ и Д. Хармса, впервые определяет место ОБЭРИУТОВ в широком спектре русских авангардных групп и направлений [7, с. 2]. Основным предметом работы Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» является эволюция поэтической системы поэта, исследуемая с опорой на анализ текстов и контекст их создания [2, с. 9], позволившая утверждать распространение авангардных принципов на языковой и метафизический планы поэтики ОБЭРИУТОВ ПОСТОБЭРИУТОВСКОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА Хармса.

Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова Шэнь Ян защитил кандидатскую диссертацию «Даниил Хармс и китайская культура».

На указанные труды Кобринского и Жаккара в первую очередь опиралось китайское обэриутоведение, когда политические изменения в конце 1980-х гг. сделали доступ к произведениям «другой прозы» иностранных писателей начала XX в. возможным в Китае. Тогда началось развитие китайского научного хармсоведения, появились работы, освещающие своеобразие художественного творчества Хармса в целом и отдельных произведений писателя в разных аспектах.

Профессор Столичного педагогического университета Ван Цзунху и младший научный сотрудник Академии общественных наук КНР Чжан Мэн возводят поэтику абсурда Хармса к «авангардной причинности» (先锋的因果关系). Они считают, что Хармс пользуется для описания мира и последовательности событий «искусственной причинностью» (艺术的因果关系), объясняемой ими вслед за Кобринским как нарушение причинно-следственных связей³. В статье «Звезда абсурдной бессмыслицы: о главных писателях авангардной группы “ОБЭРИУ”» Ван Цзунху представлено следующее пояснение абсурдного мирозерцания: «...эстетическая сущность ОБЭРИУ состоит в том, что этот мир странный, в нем никто не может понять, что произошло. Ни Хармс, ни его герои не хотят объяснять этот мир, они лишь хотят указать на “странное ощущение”. <...> Здесь случайность является неотъемлемым атрибутом существования, деформация — основным эстетическим принципом, а незавершенность повествования — ярким выражением бессмысленности жизни» [14, с. 52].

В статье «Анализ отдельных произведений Д. Хармса в контексте абсурда и реальности “ОБЭРИУ”» Чжан Мэн указывает, что задача Хармса состояла в том, чтобы художественно воссоздать картину «соседнего»⁴ с реальным мира. Эта картина имеет непосредственную связь с повседневностью СССР, поскольку в ней «варьирование сцен бытовой жизни и на-

3 По мнению А.А. Кобринского, художественный мир обэриутов «основан на сосуществовании разных типов причинности — классического (каждое событие имеет конкретную причину или комплекс причин, причем причина предшествует событию, определяя его) и авангардного (инверсивного) (когда следствие “выбирает” себе причину, зачастую опережая его во времени)» [7, с. 203].

4 Согласно Ж.-Ф. Жаккару, термин «соседний мир» означает вымышленный мир, который не зависит от разума: «...отсутствие смыслов (следует понимать: значений) порождает Смысл: “Если бы не было бессмыслицы, жизнь была бы лишенной смысла, бессмысленной, плоской”» [2, с. 124].

рушение повествовательной структуры <...> заставляют увидеть скрытую в абсурдном произведении настоящую жизнь, лишенную гармонии. <...> Пафос абсурда раскрывает жестокость социального порядка и жесткость негативных общественных явлений» [22, с. 55–56].

Исследователь поэтики абсурда Хармса Ван Цзунху утверждает, что писатель избрал «точку зрения невооруженных глаз» («голые глаза»⁵, 裸眼), которая исходит из убеждения Хармса в ограниченной познавательной способности человека, опирающегося на физические опыты или философские теории, поэтому писатель выбирает другой метод наблюдения и повествования, а именно: «чтобы увидеть конкретно-материальные вещи в реальном мире, надо отвергнуть и подорвать универалистскую фундаментную точку зрения и основные правила познания мира» [15, с. 39]. Только путем пародии и критики метанарратива (meta-narrative, 元叙事), своих врожденных представлений, мы смогли бы использовать «точку зрения невооруженных глаз», не засоренных современной цивилизацией, устранить значение универалистской цивилизации в познании мира и реальности, создать тем самым новую систему понятий посредством принципа относительности. Данный принцип характеризуется текучестью, изменчивостью и нестабильностью внутренней связи между различными явлениями и вещами.

«Точка зрения невооруженных глаз» как метод наблюдения и изображения предмета с помощью отказа от разума, опирающегося на универалистский авторитет, является, по сути, литературным приемом «остранения». В исследовании указывается, что только таким образом реализуется «пятое значение»⁶ (第五种意义) вещи, которое позволяет познать

5 Прием «голых глаз», указанным в манифесте ОБЭРИУ, характеризуется, в частности, творчество Хармса. Это значит, что «конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. <...> Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты “не-реальны” и “не-логичны”? А кто сказал, что “житейская” логика обязательна для искусства?» [25, с. 523].

6 В трактате «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом» говорится о том, что «всякий предмет обладает четырьмя рабочими значениями и пятым сущим значением. Первые четыре суть: 1) начертательное, 2) целевое значение, 3) значение эмоционального воздействия на человека, 4) значение эстетического воздействия на человека. Пятое значение определяется самим фактом существования предмета. Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение — есть свободная воля предмета. <...> Предмет в сознании человека имеет четыре рабочих значения

суть вещей. Здесь исследователь опирается на Ж.-Ф. Жаккара, который определил «пятое значение» как, «с одной стороны, конкретную систему мира, а с другой — систему понятий. В первой системе пятое значение является, по сути дела, “свободной волей предмета”, а во второй — “свободной волей слова”» [2, с. 104]. По мнению Ван Цзунху, за счет нарушения реальных причинно-следственных связей Хармс осуществил в своем тексте инверсию сюжетного и фабульного времени, отразил художественный мир, основанный не на сознании человека, а на «воле слова».

О «пятом значении» вещи также говорится в кандидатской диссертации «Даниил Хармс и китайская культура» Шэнь Яна. В исследовании отмечается что «хармсовское понятие “идеального предмета”, существующего в той мере, в какой он равен самому себе, сопоставимо с понятием, обозначаемым как 物 ([y], “вещь”)» [11, с. 12–13]. С его точки зрения, в системе выдуманного обэриутами мира при условии свободной воли предмета не только конкретный предмет, но и сам Хармс существуют наравне с другими предметами, камнями и светилами. «Такой “деятельно-процессуальный” характер присущ, как уже констатировали исследователи Хармса, и его “предмету”: между предметом как таковым <...> и его реализациями всегда чувствуется некий дисбаланс: в сюжетах Хармса это проявляется как столкновение, алогичность, абсурдность (особенно в поздних рассказах)» [11, с. 13].

Здесь следует отметить, что деятельно-процессуальный характер вещи, обнаруженный Шэнь Яном, весьма близок китайскому мирозерцанию: «Деятельно-процессуальный характер “вещи”» объясняется в монографии «Пути философии Востока и Запада: познание запредельного» Е.А. Торчинова. Исследователь отмечает, что «китайская... мысль не знала оппозиций “вечность — время” и “бытие — становление”. Поэтому ей ничто не мешало рассматривать мир в категориях онтологии вещей — процессов. Таким образом, вещь китайской культуры — не бездушный объект для деятеля — субъекта, оперирующего вещами по своему произволу, а нечто <...> 自化 ([цзы хуа], “самодвижущееся, самоизменяющееся”) [9,

и значение как слово (шкаф). Слово шкаф и шкаф — конкретный предмет существуют в системе конкретного мира наравне с другими предметами, камнями и светилами. Слово — шкаф существует в системе понятий наравне со словами: человек, бесплодность, густота, переправа и т. д.» [26, т. 2, с. 333–334].

с. 94]. Помимо вышесказанного, «натурализм классической китайской культуры, не знавший таких базовых для Запада со времен эллинизма оппозиций, как дух — тело, дух — материя, мыслящее — протяженное и т. д., позволял также относить к вещам понятия и этические нормы, причем они рассматривались как онтически и онтологически равноценные предметам и существам и рядоположные им. В таком случае 物 ([у], “вещь”), как правило, отграничивались от 事 ([ши], “дело”), под которыми понимались собственно конкретные объекты — предметы и существа» [9, с. 94]. Поэтому деятельно-процессуальный характер «вещи», во-первых, характеризуется самосовершенствующимся 自化 ([цзы хуа], «самодвижущееся, самоизменяющееся»), т. е. вещь имеет «субъективную инициативу» и свою волю; во-вторых, характеризуется онтологическим равенством существа, т. е. предмет существует наравне со всем, рядоположным им, в том числе человеком. В этом отношении деятельно-процессуальный характер «вещи» китайской культуры имеет некое сходство с «пятым значением» вещи (свободной волей предмета) у Хармса.

Другой исследователь природы абсурда у Хармса Чжан Мэн указал на особую роль сна в поэтической системе писателя. Это путь от абсурда к реальности. Сон отличается от реальности тем, что он снимает препятствие, которое мешает нашему познанию, сон в абсурдных произведениях Хармса предоставляет возможность убежать от хаоса реального мира и место, где можно скрыться. Нелепые сны, с одной стороны, комментируют реальность абсурдного мира, с другой стороны, сами являются буферной зоной абсурда, отделяющего автора от реальности [22, с. 57].

Сон как форма и принцип передачи авторского мирозерцания в пространстве текста был проанализирован в монографии Юссиа Хейнонена, посвященной повести «Старуха» Хармса. Хейнонен показывает, что в творчестве Хармса фабула часто строится по логике сна. Поскольку для героя сон имеет важное значение, герой закрывает глаза и старается спать, но ему не спится, и в этом состоянии он не может отличить сон от яви: сон независимо от его воли начинает проситься в его сознание. По мнению исследователя, расстроенный сон, как погружение в него, так и пробуждение, является важным хармсовским мотивом [10, с. 28], так как «во время сна человек не может контролировать окружающую действительность или вообще наблюдать ее. Спящий не знает того, что происходит во время сна во-

круг. Окончательный вывод из сказанного заключается в том, что у спящего не может быть полной уверенности даже в том, что установленные законы природы и логики действуют» [10, с. 30]. Мотив сна позволил Хейнонену раскрыть суть абсурдного поведения героя в художественном мире Хармса, где жизнь переплетается со смертью, реальное — с нереальным, где господствуют безнадежность и пессимизм, которые выражаются в ненависти героя к детям, жизни и будущему. Сон является особым принципом передачи авторского мирозерцания в ирреальном художественном мире Хармса. Здесь Хейнонен следует за Кобринским, который конкретизировал приемы взаимодействие мотивов сна, бессонницы и бессознательности, исчезновения в творчестве Хармса на примере цикла «Случаи». Так, в рассказе «Утро» описан процесс засыпания главного героя, «попытка (которого) “поймать” непосредственно само состояние сна приводит к тому, что сон тут же пропадает. <...> он может приходить к человеку естественно и неосознаваемо, но сознательное желание заснуть всегда приводит к противоположному результату» [6, с. 93–94]. В тексте сон всегда сопровождается негативными силами и последствиями, по определению Кобринского, даже «ожидание сна соплагается с предчувствием смерти» [6, с. 94], что в определенной степени свидетельствует о невозможности осуществления творческого деяния Хармса и о его разочаровании в жизни.

В вопросе о конкретных приемах достижения эффекта бессмыслицы с помощью сна мнения китайских и российских исследователей разделились. По мнению Чжан Мэна, тема сна в творчестве Хармса имеет активное значение, тесно связана с темой чуда, так как сон сам по себе — это ирреальное пространство, то он вполне имеет возможность стать местом для творения чудес и подтверждения существования мистических сил, способных вмешиваться в жизнь. «Сны проникают в реальность, придают всему миру иронический абсурдный характер. <...> Но благодаря сну появляется слияние реальности и воображения в творчестве» [22, с. 57], что в целом служит представлению о хаотичности всего мира. К примеру, в рассказе «Судьба жены профессора» главная героиня во сне видит Л. Толстого, и последующие анекдотичные события окрашивают рассказ комической окраской. Как считает, Чжан Мэн, сон в художественном мире Хармса — это способ примирения человека с миром, образ гармонии. Для объяснения своей точки зрения он обратился к известному авангардному

образу супрематического «черного квадрата» К. Малевича. Мир, который видят герои Хармса во сне, символизирует картина «черный квадрат», где площадь белого цвета равна площади черного квадрата, они находятся в гармонии, а не в борьбе.

В магистерской диссертации «Абсурд в творчестве Хармса» Ци Линця предложено иное толкование поэтики абсурда у Хармса. Ци Линця утверждает, что язык в творчестве Хармса ассоциируется с типом мифологического сознания, основанным на первичности языка и вторичности реальности, поскольку только в мифологии язык способен создать реальность. А доминирующим принципом типа мифологического сознания является логика *post hoc, ergo propter hoc* (После этого, следовательно, по причине этого) [19, с. 34]. В рассказе «Кассирша» «у Маши в руках гриб» становится причиной ее устройства на работу. Заметим, что в сюжете рассказа реализуется логика «Если событие X произошло после события Y, значит, событие Y является причиной события X». Таким образом, если нужен кассир, пусть любой человек держит в руках гриб, и неважно даже, жив ли этот человек или мертв. Очевидно, что здесь важен только гриб, и в этой логике живой человек равен мертвому. Согласно этой логике, в рассказе все развивается разумно и последовательно.

Произведения Хармса наполнены абсурдными ситуациями и безнадежными попытками изменить ход вещей, но в них содержится стремление к настоящей свободе человека. Можно сказать, что в картине мира Хармса логика абсурда является подлинной логикой, на основе которой воцаряется некий новый порядок. Это новая картина мира способна освободить человека от инертности мышления и от необходимости что-то объяснить человечеству.

Суть художественных приемов в творчестве Д. Хармса, в том числе методов перебива, сдвига логики и нарушения классической причинно-следственной цепи, раскрывается в ситуации «некуда». Об этой безвыходной ситуации говорится в диссертации А.Г. Герасимовой: «...построенная на поэтике случайного обэриутская заумь, бессмыслица, “смешная” с утилитарной точки зрения, может выступать иероглифом, знаком эзотерического молчания, сигнализирующим о беспомощности “человеческого, слишком человеческого” существа перед лицом глубоких онтологических проблем» [1, с. 11–12].

В этом отношении Ми Хуэй разделяет точку зрения Ци Линця и Чжан Мэна на влияние реальности на поэтику абсурда Хармса и связывает его с понятием «чистота». Исследователь в статье «Чистый порядок как важная идея в творчестве Хармса и ее зарождение» замечает, что Хармс отличал реальность жизни от реальности искусства. «Он понимает под реальной жизнью существование хаотичное и беспорядочное. Человек способен обрести новый “чистый” порядок после реорганизации жизни с помощью собственного внутреннего опыта» [17, с. 20]. Ми Хуэй здесь следует Жаккару, в монографии которого впервые раскрываются взаимоотношения между «первичной чистотой» и искусством. Анализируя влияние эстетики разных литературных направлений Серебряного века на формирование поэтики Хармса, исследователь утверждает, что чистый порядок, т. е. «первичная чистота», которая превосходит предмет по своей форме и содержанию, не зависит от политики и требований общества, становится ядром художественной реальности. По Ми Хуэй, Хармс обращает внимание не на содержание и форму, а на факт, который одинаково существует в реальности жизни и реальности искусства, но для его выражения требуются два вида логики — логика жизни и логика чистого искусства. Художественная реальность продолжает пробуждать восхищение миром, воплощенным в произведении благодаря освобождению мышления и сознания писателя от условности и повседневности.

Ми Хуэй полагает, что художественная реальность в творчестве Хармса имеет свою уникальную экзистенциальную логику, так как то, что заявил Хармс в дневнике (16 октября 1933 г.): «“Мир стал существовать, как только я впустил его в себя”, — по своей сути соответствует точке зрения А. Камю: “Испытанным, в полном смысле слова, является лишь то, что пережито, осознано”» [17, с. 20]. Далее Хармс рассуждает о том, что, принимая беспорядок мира, он пытается водворить в нем порядок. И эта попытка — начало искусства. В статье при сопоставлении поэтики Д. Хармса с поэтикой А. Камю отмечается, что для Хармса «искусство» — не только носитель логики чистого порядка, но и воплощение абсурдности существования, ср. у А. Камю: «...чувство абсурдности и есть этот разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями» [4, с. 26]. Вот почему Хармс признается затем в своем дневнике, что «только тут понял <...> истинную разницу между солнцем и гребешком, но в то же время <...> узнал, что это одно и то

же» [27, с. 137]. По мнению Ми Хуэй, у Хармса речь идет не об эстетике, а об экзистенции.

В магистерской диссертации Шэнь Яна «Осознание абсурда и самосознание человека в прозе Д. Хармса: на примерах “Случаи” и “Старуха»» исследуются типы повествования и разные личности рассказчика, автора и старухи. Автор диссертации отмечает, что «последние слова героя-“Я” в конце произведения: “Во имя Отца и Сына и Святого духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь...” — это исповедальные слова героя-“Я” к Богу» [12, с. 43]. Однако Шэнь Ян считает, что отношение к Богу у Хармса пародийное, и здесь Хармс — наследник Ницше, его Бог тоже умер. Известно, однако, что в автографе повести эта молитва принадлежит самому Хармсу как автору. И все же Шэнь Ян полагает, что эта молитва пародирует приемы писателей-классиков, так как она демонстрирует принципиальную невозможность получения свободы и спасения в вере, и тем самым, с другой стороны, подтверждает абсурдную сущность мира, в котором ценность существования самого человека только заключается в свободном самосознании и бунтарском духе.

В диссертации отмечается, что в повести «Старуха» представлен образ радикального эксцентрика: это старуха, обладающая сверхспособностями управлять временем, знать его ход по бесстрелочным часам, продолжать двигаться после своей смерти и даже могущая воскреснуть. Шэнь Ян утверждает, что социально-политический и историко-культурный контекст сталинской эпохи требовал создания нового образа мира, в котором уже не действуют нравственные нормы, и нового человека. Так, в рассказе «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорошивает человека» новая вера и новая этика раскрываются в выражении «ты говно», которое потрясает «человека». В заключении Шэнь Ян утверждает, что в этом абсурдном мире для Хармса единственный способ сохранения свободы и ценности существования является самосознание, которое может противиться языковому насилию, и бунтарский дух, противостоящий посягательствам на свободу, страху и угрозам.

По мнению Чжан Мэна, ключевой «код» поэтики Хармса — мотивы полета и падения. Содержание метафоры «полет» и «падение» рассматривается Чжан Мэном как «повествование в вертикальном пространстве» («снизу вверх» и «вверх-вниз»). «В качестве символа сво-

боды от притяжения земли, полет становится знаком прощания с этой ужасной средой и чудом в скучной земной жизни. <...> Однако падение, наоборот, ассоциируется с ускорением, вызванным силой тяжести. Это процесс бесконечного сближения земли, и в то же время процесс сближения разума и смысла, представленного землей» [21, с. 34]. В исследовании также уточняется отношение Хармса к этим образам. Вертикаль «снизу вверх» и «вверх-вниз» имеет четкую эмоциональную оценку, «полет» к небесам оценивается положительно, «падение» ассоциируется с пошлостью и унижением.

Чжан Мэн отмечает противостояние возвышенного (духовного) и мирского (материального) в единице поэтики Хармса, также связанного с вертикалью «полет» и «падение». И здесь «полет» связывается с мотивом сексуальности (ср. стихотворения «Мадлен» и «Жене»); «падение» характерно для мотивов беспамятства и смерти (к примеру, в стихотворении «Страшная смерть» смерть сопровождается половым бессилием старика, уподобленным опадающим осенним листьям). Наряду с выше-сказанным, по Чжан Мэну, «полет и падение в творчестве Хармса приближают пространство к чистой пустоте, <...> помогают времени приобрести многомерность и способность к излому» [21, с. 38]. Чжан Мэн называет поэтику Хармса «нулевой степенью письма» [20, с. 53]. Согласно его точке зрения, рассказы в сборнике «Случаи» демонстрируют постмодернистскую деконструкцию, для которой речь всегда рассматривается как инструмент организации текста, но лишенный функции донесения смысла.

Ми Хуэй анализирует также хармсовское философское рассуждение о сути времени и пространства, состоящей из чего-то единого, однородного и непрерывного. На взгляд Хармса, время и пространство состоят соответственно из трех основных элементов: прошедшее, настоящее, будущее / там, тут, там. В этой системе существования «настоящее» времени и «тут» пространства являются препятствиями. По определению Хармса, «тут» пространства и «настоящее» времени являются точками пересечения времени и пространства. Ми Хуэй развивает размышление Хармса о троице существования, выдвигая понятие «хронотоп “у окна”». С ее точки зрения, «окно» в творчестве Хармса служит границей между одним “там” с другим “там”, которая делит мир на две части: внутренний мир — ком-

ната и внешний мир — за окном. По Ми Хуэй, «мир за окном, загадочный, насыщенный неизвестностью, привлекает героя, находящегося в комнате и жаждущего познать неизвестное. В этом случае окно играет роль промежуточной зоны, которая, с одной стороны, дает поле для наблюдения, а с другой — защищает наблюдателя. Когда наблюдатель смотрит на внешний мир через окно, в какой-то степени это означает стремление одного “там” к другому “там”, а окно в это время ограничивает это стремление, препятствует ему» [16, с. 92].

Заметим в этой связи, что у Хармса есть автопортрет у окна. За окном видится дом, но за спиной Хармса — не комната, а схематически изображенный ландшафт. По мнению М. Ямпольского, этот автопортрет доказывает, что «внешнее и внутреннее пространства зеркально взаимотразились, проникли друг в друга. <...> Лицо стерто, дефигурировано и “фигурой” окна, и зеркальной, парадоксальной реверсией пространств» [13, с. 55]. Можно сказать, что здесь окно представляет переход-преображение душ, прозрачность окна позволяет переходить из одного пространства в другое. А преобразование основано на том, что «поверхность метафорических окон покрывается слоем штрихов-графов, делающих видимым текст и нарушающих прозрачность» [13, с. 57], что со стороны свидетельствует о существовании пространственно-временного континуума «у окна» в поэтике абсурда Д. Хармса.

Как показал обзор трудов китайских хармсоведов, сегодня мало кто в Китае занимается систематическим исследованием зауми, нового языка, созданного Хармсом для воплощения своих метафизических мировоззрений. Китайские исследователи больше обращают внимание на явления «вне мысли» или на выражение абсурдной мысли, изучают тематику и композицию текстов Хармса. Это объясняется тем, что ирония Хармса и его символические метафоры выражают его авторскую позицию, для понимания которой от исследователей требуются обширные знания традиции русского авангарда и философского, культурного и художественного контекста Серебряного века, поэтому заумный язык Хармса остается наиболее актуальной исследовательской задачей для историков литературы в Китае.

В целом китайские исследователи сходятся на понимании того, что своеобразие поэтики Хармса отвечает новому состоянию искусства, где де-

монстрируется деконструкция причинно-следственной связи и происходит смешение мотивов пространственно-временного континуума. Новое состояние искусства отвечает логике человеческого познания: это процесс отрицания отрицания, когда новое знание развивает противоположную сторону старого знания, вот почему авангард вечен.

Список литературы

Исследования

- 1 Герасимова А.Г. Проблема смешного в творчестве обэриутов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1988. 26 с.
- 2 Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
- 3 Захаров Е.В. Малая проза Даниила Хармса: авторские стратегии и параметры изображенного мира: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. 204 с.
- 4 Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
- 5 Караулова Г.Т. Художественный мир Даниила Хармса: дис. ... канд. филол. наук. Шанхай, 2012. 269 с.
- 6 Кобринский А.А. О Хармсе и не только: статьи о русской литературе XX века. СПб.: Свое изд-во, 2013. 407 с.
- 7 Кобринский А.А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб.: Свое изд-во, 2013. 361 с.
- 8 Московская Д.С. Из истории литературной политики XX века. «Литературное наследство» как академическая школа // Вопросы литературы. 2018. № 1. С. 296–333.
- 9 Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб.: «Азбука-классика», «Петербургское Востоковедение», 2005. 480 с.
- 10 Хейнонен Ю. Это и то в повести «Старуха» Даниила Хармса. Helsinki: Helsinki University Press, 2003. 230 с.
- 11 Шэнь Ян. Даниил Хармс и китайская культура: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. 29 с.
- 12 Шэнь Ян. Осознание абсурда и самосознание человека в прозе Д. Хармса: на примерах «Случай» и «Старуха»: дис. ... маг. филол. наук. Чэнду, 2015. 48 с.
- 13 Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 384 с.
- 14 Ван Цзунху. Хуандань дэ уйиби чжисин: «сянь ши и шу се хуэй» дайбяо цзоцзя цзяньлунь [Звезда абсурдной бессмыслицы: о главных писателях авангардной группы «ОБЭРИУ»] // Элоси вэнь и [Русская литература и искусство]. 2013. № 2. С. 50–59. (на кит. яз.)
- 15 Ван Цзунху. Элоси хоусяньдайчжуи вэньсюэ дэ сяньшэн — цзяньлунь сяньфэн ишу туаньти: сянь ши и шу се хуэй [Вестник русского постмодернизма в литературе — о авангардной литературной группе: ОБЭРИУ] // Элоси вэнь и [Русская литература и искусство]. 2011. № 4. С. 36–43. (на кит. яз.)
- 16 Ми Хуэй. Даньниэр Хазрмусы дэ ши-кун гуань цзи ци бяосянь [Концепция пространства-времени Д. Хармса и ее выражение] // Элоси вэнь и [Русская литература и искусство]. 2017. № 4. С. 90–95. (на кит. яз.)

- 17 *Ми Хуэй*. Чунь чжисюй Хаэрмусы чжуньяо чуанцзо сысян цзи ци шэнчэн [Чистый порядок как важная идея в творчестве Хармса и ее зарождение] // Эюй сюэси [Русский язык]. 2017. № 4. С. 19–22. (на кит. яз.)
- 18 *Хаэрмусы Даныньэр*. Дуаньпянь [Случай]. Переводчики Ли Мэн, Лю Вэньфэй // Сулянь вэньсюэ [Советская литература]. 1988. № 4. С. 39–45. (на кит. яз.)
- 19 *Ци Линцай*. Хаэрмусы чуанцзо чжундэ хуандань [Абсурд в творчестве Хармса]: дис. ... маг. филол. наук. Лоян, 2010. 49 с. (на кит. яз.)
- 20 *Чжан Мэн*. Хоусяньдай шиэ чжундэ Даныньэр Хаэрмусы [Даниил Хармс в контексте постмодернизма]: дис. ... маг. филол. наук. Пекин, 2013. 58 с. (на кит. яз.)
- 21 *Чжан Мэн*. Шилунь Даныньэр Хаэрмусы цзопинь дэ «фэйсян» юй «чжуйло» [«Полет» и «падение» в творчестве Д. Хармса] // Вай вэнь яньцзю [Изучение иностранных языков]. 2017. № 2. С. 33–38+106. (на кит. яз.)
- 22 *Чжан Мэн*. Шиси “чжэнь ши и шу се хуэй” дэ Хуандань юй чжэньши и Даныньэр Хаэрмусы цзопинь вэйли [Анализ отдельных произведений Д. Хармса в контексте абсурда и реальности “ОБЭРИУ”] // Эюй сюэси [Русский язык]. 2012. № 5. С. 54–57. (на кит. яз.)
- 23 *Юй Давэй*. Мошэндэ Даныньэр Хаэрмусы [Незнакомый Даниил Хармс] // Чжунхуа душу бао [Чтение в Китае]. 2008. 19 ноября. (на кит. яз.)
- 24 *Янь Динцзя*. Цзецзинь чжэньли дэ хуандань — шиси Хаэрмусы чжунпяньсяошуо “Лаотайпо” дэ хуандань шисюэ [Абсурд близок к истине — анализ поэтики абсурда в повести «Старуха» Хармса] // Эюй сюэ бао [Журнал русской филологии (Тайвань)]. 2006. № 10. С. 25–44. (на кит. яз.)

Источники

- 25 *Заболоцкий Н.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. 655 с.
- 26 *Липавский Л., Введенский А., Друскин Я., Хармс Д., Олейников Н.* Собирище друзей, оставленных судьбою: «Чинари» в текстах, док. и исслед.: в 2 т. М.: Ладомир, 2000. Т. 2. 751 с.
- 27 *Хармс Д.* Я думал о том, как прекрасно все первое! Публ. и вступ. ст. Владимира Глоцера // Новый мир. 1988. № 4. С. 129–159.

References

- 1 Gerasimova, A.G. *Problema smeshnogo v tvorchestve oberiutov: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The Problem of the Ridiculous in the Work of the Oberiuts: PhD Thesis, Summary]. Moscow, 1988. 26 p. (In Russ.)
- 2 Zhakkar, Zh.-F. *Daniil Kharms i konets russkogo avangarda* [Daniil Kharms and the End of the Russian Avant-Garde], trans. from French by F.A. Perovskaia. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1995. 471 p. (In Russ.)
- 3 Zakharov, E.V. *Malaia proza Daniila Kharmsa: avtorskie strategii i parametry izobrazhennogo mira: dis. ... kand. filol. nauk* [Small Prose of Daniel Kharms: Author's Strategies and The Parameters of the Fictional World: PhD Dissertation]. Ekaterinburg, 2007. 204 p. (In Russ.)
- 4 Kamus, A. *Buntuiushchii chelovek. Filosofii. Politika. Iskusstvo* [Rebel Man. Philosophy. Politics. Art], trans. from French. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 415 p. (In Russ.)
- 5 Karaulova, G.T. *Khudozhestvennyi mir Dannila Kharmsa: dis. ... kand. filol. nauk* [Daniil Kharms's Poetic World: PhD Dissertation]. Shanghai, 2012. 269 p. (In Russ.)
- 6 Kobrinskii, A.A. *O Kharmse i ne tol'ko: stat'i o russkoi literature XX veka* [About Kharms and Not Only: Articles about Russian Literature in the 20th Century]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2013. 407 p. (In Russ.)
- 7 Kobrinskii, A.A. *Poetika OBERIU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda XX veka* [Poetics OBERIU in the Context of the Russian Literary Avant-Garde in the 20th Century]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2013. 361 p. (In Russ.)
- 8 Moskovskaya, D.S. "Iz istorii literaturnoi politiki XX veka. 'Literaturnoe nasledstvo' kak akademicheskaiia shkola" ["From the History of Literary Politics in the 20th Century. 'Literary Heritage' as an Academic School"]. *Voprosy literatury*, no. 1, 2018, pp. 296–333. (In Russ.)
- 9 Torchinov, E.A. *Puti filosofii Vostoka i Zapada: poznanie zapredel'nogo* [The Paths of Eastern and Western Philosophy: The Knowledge of the Beyond]. St. Petersburg, "Azbuka-klassika", "Peterburgskoe Vostokovedenie" Publ., 2005. 480 p. (In Russ.)
- 10 Kheinonen, Iu. *Eto i to v povesti "Starukha" Daniila Kharmsa* [This and That in Daniil Kharms's Novella "The Old Woman"]. Helsinki, Helsinki University Press, 2003. 230 p. (In Russ.)
- 11 Shen' Ian. *Daniil Kharms i kitaiskaia kul'tura: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Daniil Kharms and Chinese Culture: PhD Thesis, Summary]. Moscow, 2019. 29 p. (In Russ.)
- 12 Shen' Ian. *Osoznanie absurda i samosoznanie cheloveka v proze D. Kharmsa: na primerakh "Sluchai" i "Starukha": dis. ... mag. filol. nauk* [Awareness of the Absurdity and Human Self-Consciousness in D. Kharms's Fiction: on the Examples of "Occurrences" and "The Old Woman": Dissertation ... Mas. Philology sciences]. Chendu, 2015. 48 p. (In Russ.)
- 13 Iampol'skii, M. *Bespamiatstvo kak istok (Chitaia Kharmsa)* [Unconsciousness as a Source (Reading Kharms)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1998. 384 p. (In Russ.)

- 14 Van Tszunkhu. "Khuandan' de u'i'i chzhisin: "sian' shi i shu se khuei" daibiao tszotszia tszian'lun'" ["Stars of the Absurd Meaninglessness: on the Three Representative Writers of the Avant-Garde Group 'OBERIU'."]. *Elosi ven' i* [*Russian Literature and Art*], no. 2, 2013, pp. 50–59. (In Chinese)
- 15 Van Tszunkhu. "Elosi khousian'daichzhui ven'siue de sian'shen — tszian'lun' sian'fen ishu tuan'ti: sian' shi i shu se khuei" ["The Herald of Russian Post-Modernism Literature — on the Literary Avant-Garde Group: OBERIU"]. *Elosi ven' i* [*Russian Literature and Art*], no. 4, 2011, pp. 36–43. (In Chinese)
- 16 Mi Khuei. "Dan'nier Khaermusy de shi-kun guan' tszi tsi biaosian'" ["Daniil Kharms's Space-Time Concept and its Manifestation"]. *Elosi ven' i* [*Russian Literature and Art*], no. 4, 2017, pp. 90–95. (In Chinese)
- 17 Mi Khuei. "Chun' chzhisiui Khaermusy chzhun'iao chuantszo sysian tszi tsi shenchen" ["Pure Order as an Important Idea in Kharms's Works and in the Works of his Generation"]. *Eiui siuesi* [*Russian language*], no. 4, 2017, pp. 19–22. (In Chinese)
- 18 Khaermusy Dan'nier. "Duan'pian'" ["Sluchai (Occurrences)"]. Perevodchiki Li Men, Liu Ven'fei. *Sulian' ven'siue* [*Soviet Literature*], no. 4, 1988, pp. 39–45. (In Chinese)
- 19 Tsi Lintsai. *Khaermusy chuantszo chzhunde khuandan': dis. ... mag. filol. nauk* [*Absurdity in Kharms's Literary Creation: Dissertation ... Mas. Philology Sciences*]. Loian, 2010. 49 p. (In Chinese)
- 20 Chzhan Men. *Khousian'dai shie chzhunde Dan'nier Khaermusy: dis. ... mag. filol. nauk* [*Daniil Kharms in the Context of Postmodernism: Dissertation ... Mas. Philology Sciences*]. Pekin, 2013. 58 p. (In Chinese)
- 21 Chzhan Men. "Shilun' Dan'nier Khaermusy tszopin' de 'feisian' iui 'chzhui'." ["'Rise' and 'Fall' in the Writings of Daniil Kharms"]. *Vai ven' ian'tszu* [*Foreign Studies*], no. 2, 2017, pp. 33–38+106. (In Chinese)
- 22 Chzhan Men. "Shisi 'chzhen' shi i shu se khuei' de Khuandan' iui chzhen'shi i Dan'nier Khaermusy tszopin' veili" ["Analysis of D. Kharms' Works in the Context of the Absurdity and Reality of 'OBERIU'."]. *Eiui siuesi* [*Russian Language*], no. 5, 2012, pp. 54–57. (In Chinese)
- 23 Iui Davei. "Moshende Dan'nier Khaermusy" [The "Unfamiliar Daniil Kharms"]. *Chzhunkhua dushu bao* [*China Reading Weekly*], 2008, November 19. (In Chinese)
- 24 Ian' Dintsia. "Tszetszin' chzhen'li de khuandan' — shisi Khaermusy chzhunpian'siaoshuo 'Laotaipo' de khuandan' shisiue" ["Absurdity is Close to the Truth — the Poetics of Absurdity in Kharms's Novella 'The Old Woman'."]. *Eiui siue bao* [*Russian Philology (Taivan')*], no. 10, 2006, pp. 25–44. (In Chinese)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.512.31.0
ББК 83.3(=64)

ОСОБЕННОСТИ РАННЕГО ПЕРИОДА РАЗВИТИЯ БУРЯТ-МОНГОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

© 2021 г. Е.Е. Балданмаксарова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 03 июля 2019 г.

Дата одобрения рецензентами: 17 февраля 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-320-337>

Аннотация: Статья посвящена исследованию генезиса, истока бурятской литературы.

Обращение к данной научной проблеме призвано воссоздать целостную картину истории бурятской литературы, выстроить ее концепцию в культурно-философском контексте истории монгольских народов. Не секрет, что исток бурятской литературы тесно связан с художественным творчеством, теоретико-литературными изысканиями первых бурят-монгольских ученых и литераторов из числа буддийского духовенства. Поиск и вовлечение в научный оборот литературных произведений, написанных в XVIII — начале XX вв., их изучение является одной из актуальнейших исследовательских задач, отличающихся явной новизной и перспективой в современном бурятском и монгольском литературоведении, шире — в гуманитарной науке. Формирование и становление бурятской литературы, несомненно, тесно связано с распространением буддийской культуры, буддийского видения мира, поэтому рассматривается в контексте буддийской эстетической мысли. Особое внимание уделяется литературному процессу монгольских народов, отличительной особенностью которого, начиная с XIII в., является развитие в контексте многосторонних литературных связей и контактов. В этой связи рассмотрены характерные для литературы того времени жанры: путешествия, жития, гимны, поучения и др.

Ключевые слова: бурятская литература, генезис, жанры, буддийская философия, ученые и литераторы из числа ламства, индо-тибето-монгольский культурный ареал.

Информация об авторе: Елизавета Ешиевна Балданмаксарова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7322-2478>

E-mail: liza.bur@mail.ru

Для цитирования: Балданмаксарова Е.Е. Особенности раннего периода развития бурят-монгольской литературы // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 320–337. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-320-337>

¹ Бурят-Монгольская АССР Указом Президиума Верховного Совета СССР переименована в Бурятскую АССР 7 июля 1958 г. Соответственно, для раннего периода характерно название «бурят-монгольская литература».



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

THE EARLY STAGE OF BURYAT-MONGOL LITERATURE

© 2021. Elizaveta E. Baldanmaksarova

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: July 03, 2019

Approved after reviewing: February 17, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The article examines the genesis of Buryat literature, which is key to the modern literary studies of Buryatia. Its aim is to recreate the history of Buryat literature and place it in the cultural and philosophical context of the history of Mongolian ethnoses. It is well known that the genesis of Buryat literature owes to the literary work as well as to the theoretical and literary research of the first Buryat scholars and writers from among the Buddhist clergy. The search, introduction, and study of literary works written by Buryat authors in the 18th — early 20th centuries is one of the relevant research tasks that opens new perspectives for modern Buryat literary criticism and for humanities in general. The emergence and development of Buryat literature is closely connected with the spread of Buddhist culture, the Buddhist vision of the world, therefore it should be studied in the context of Buddhist aesthetic thought. The article pays special attention to the literary history of Mongolians that, since the 13th century, has been developing in the context of multilateral literary ties and contacts. It examines the following typical genres: travelogue, hagiographic, hymn poetry, *subhashita*, and poem.

Keywords: Buryat literature, genesis, genres, Buddhist philosophy, scholars and writers among the Lamas, Indo-Tibeto-Mongolian cultural area.

Information about the author: Elizaveta E. Baldanmaksarova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7322-2478>

E-mail: liza.bur@mail.ru

For citation: Baldanmaksarova, E.E. "The Early Stage of Buryat-Mongol Literature." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 320–337. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-320-337>

Изучение бурят-монгольской литературы (второй половины XVIII в. — 30-е гг. XX в.) относится к фундаментальной задаче современного литературоведения Бурятии. Безусловная сложность данной темы заключается в том, что диапазон проблем, положенных в основу, а именно: воздействие философского, эстетического наследия буддизма на художественную словесность, генезис жанров, их становление и развитие, трансформация в переходные периоды, определение места в литературном процессе, взаимовлияния и взаимосвязи, — еще слабо изучены в современном бурятском литературоведении. Более того, многие художественные произведения, историко-литературные материалы, тексты эстетико-философского содержания данного периода не вовлечены в научный оборот. Данное обстоятельство осложняется тем, что необходимы выявление, научный учет, описание и создание определенного реестра найденных текстов, а также перевод их на современный бурятский и русский языки, литературоведческая интерпретация, научный комментарий, в итоге позволяющие выйти на уровень аналитического исследования.

Оптимальное воссоздание полной картины степени сохранности письменного наследия бурят, имеющего художественную ценность, предполагает вовлечение материалов не только государственных архивов и библиотек, но и дацанских (монастырских) книгохранилищ, а также тех текстов, рукописных и изданных ксилографическим способом, которые были сохранены частными лицами, владеющими классической монгольской (сейчас — старомонгольской) письменностью, которую использовали вплоть до 1938 г. Как показала поисковая работа в районах Республики Бурятия, существующая в народе многовековая традиция почитания и бережного от-

ношения к текстам, написанным на классическом монгольском и тибетском языках, позволила сохранить наиболее яркие и ценные в художественном плане произведения. Яркими примерами этого являются художественные произведения в жанре путешествий / хождений (*замай тэмдэглэл*), жития (*намтара*), поучений (*субхашиты*), восхвалений, од, гимнов (*магтала*), комментариев (*тайлбури*), которые традиционно писались в стихотворной форме, а также в жанре малой формы: трехстиший, пятистиший и поэмы.

Известно, что литература общемонгольского периода возникла в первой половине XIII в., почти в одно время с образованием Великого Монгольского государства. Сегодня, признавая непрерывность общемонгольской художественной традиции, необходимо отметить, что начиная с XVII в. появляются разные центробежные силы и общие пути стали расходиться. Литература халха-монголов и ойрат-монголов, начиная с XVII в., а бурят-монголов с XVIII в. стала развиваться по собственному, отличному от других пути.

Присоединение бурят к Российскому государству началось с середины XVII в.², и в это же время получает распространение буддийское учение как культурно-историческое, этико-философское явление. Будучи официально признанным Указом императрицы Елизаветы Петровны в 1741 г. [5, с. 17], буддизм явился духовным основанием объединения бурятских родов и племен в единый этнос. Вплоть до середины 30-х гг. XX в. центром образования выступали буддийские храмы (*дацаны*), где была сосредоточена литературная и издательская деятельность. Именно бурятское духовенство, получившее образование в Тибете и Монголии, способствовало трансформации родоплеменной морали бурят в буддийскую картину мира с его этикой срединного пути, а самобытную культуру народа обогатили письменной высокорефлексивной эстетико-философской традицией в контексте индо-тибето-монгольской буддийской культуры. Формирование и становление бурят-монгольской литературы данного периода, несомненно, тесно связано с распространением буддийской культуры, буддийского видения мира и с литературной деятельностью буддийских лам.

2 Буряты с созданием Монгольской империи (начало XIII в.) входили в ее часть под территориальным названием «Северная Монголия» (*Ара Монгол*). Во второй половине XVII в. в Восточной Сибири появились первые русские служилые люди. Кяхтинским договором от 14 июня 1728 г. была установлена граница между Бурят-Монголией как частью России и Монголией как частью маньчжурского Китая.

Безусловно, одним из первых произведений, заложившим основу бурят-монгольской литературы³, по праву считается произведение Дамба-Даржа Заяева (1702–1776) «О дальних и близких местах» (1768) в жанре путешествия, или, как их в то время называли, средневекового паломничества (хожения / хождения). Впервые это произведение было включено в 1900 г. русским ученым-монголоведом А.М. Позднеевым в «Монгольскую хрестоматию для первоначального преподавания», изданную в Санкт-Петербурге [12, с. 29–37] на языке оригинала, т. е. на классическом монгольском языке, именуемом в настоящее время в РФ и Монголии «вертикальный старомонгольский письменный язык». Сегодня мы с сожалением констатируем вслед за А.Г. Сазыкиным [13, с. 119], что оригинальная авторская рукопись, которая была использована А.М. Позднеевым при его издании, до сих пор не найдена, хотя копии текста на языке оригинала сохранились в нескольких списках. К счастью, надо отметить, сохранился перевод на русский язык. Впервые данный текст на кириллице в переводе Василия Игумнова, выполненном им в марте 1771 г., обнаружил А.Г. Сазыкин в фондах Рукописного отдела ЛО ИВ АН СССР, причем в форме двух аналогичных списков и ввел их в научный оборот [13, с. 121–124]. Эти же два списка были приведены также Ю.В. Болтач [3, с. 220–226].

По предположению Сазыкина именно этот вариант перевода рукописи был представлен Д.-Д. Заяевым⁴ Екатерине II в 1768 г., хотя путешествие Заяева было предпринято в 1734–1741 гг. Известно, что данное произведение было написано по просьбе императрицы Елизаветы Петровны и оно, безусловно, «свидетельствует о заинтересованности российских правящих кругов в получении от первых рук точной информации об этой стране [Тибете. — *Е.Б.*], а затрагиваемые Д.-Д. Заяевым темы четко очерчивают круг вопросов, интересовавших российских политиков. И, наконец, этот документ может служить косвенным источником по биографии I Пандито Хамбо-ламы и истории буддизма в Бурятии» [3, с. 219].

3 Термином «бурят-монгольская литература» пользовались до середины 1958 г., вплоть до переименования Бурят-Монгольской АССР в Бурятскую АССР.

4 Д.-Д. Заяев был избран делегатом на основании Манифеста от 14 декабря 1766 г. «Комиссии об Уложении 1767 г.», созданной по инициативе Екатерины II для составления нового религиозного уложения для последователей религии в России. Во время пребывания в Петербурге, согласно летописи «История селенгинских монгол-бурят» Д.-Ж. Ломбоцыренова, Д.-Д. Заяев был награжден Андреевским орденом (см. об этом: [7, с. 112]).

Буряты предпринимали путешествия в восточные страны с целью принятия посвящений и совершенствования в пяти буддийских науках, и поэтому их описания, с одной стороны, были связаны с посещением буддийских святых мест Монголии, Внутренней Монголии Китая, Тибета, Непала. С другой стороны, в связи с расширением политических, культурно-исторических, научных интересов России во второй половине XIX в. в Центральную Азию снаряжались научные экспедиции русских путешественников. Они, учитывая, что буряты хорошо знают наречия и языки, традиции и обычаи, географические особенности местностей, охотно приглашали их в свои отряды. Так, например, сохранились записи бурятского автора, к сожалению, анонимного, — «Журнал подробных записей встреченного и увиденного в пути, начиная от Табтаны в южном направлении с первого дня недели седьмого числа летнего месяца по монгольскому календарю 1894 года». Возрос интерес к устным и письменным сведениям о странах Центральной Азии, Тибета со стороны монголоведной науки. Восточный факультет Императорского Санкт-Петербургского университета начал сбор рукописей письменных источников. В частности, туда поступил в 1898 г. текст в жанре хождений нештатного ламы Болтумурского дацана Мижид-Доржи, который изучил и перевел на русский язык студент этого университета Гомбожап Цыбиков. Интересен сохранившийся текст В. Юмсунова «Путешествие в столичный город Санкт-Петербург главного тайши хоринских одиннадцати родов Цэдуба Бадмаева и главы восточно-хуацайского рода, шуленги Цэдэндоржи Аюшиева на III Международный съезд ориенталистов в 1876 г.».

Закрытый в то время для европейцев главный центр буддизма Азии — Тибет — вызывал особый интерес у востоковедов. В 1899 г. по научной программе Русского географического общества с исследовательской целью выезжает в Тибет выпускник Санкт-Петербургского университета Гомбожап Цыбиков как простой бурят-паломник. Данная экспедиция удалась и успешно завершилась изданием книги «Буддист паломник у святынь Тибета» (в 2 т.), которая была высоко оценена русской и мировой востоковедной наукой. Данную фундаментальную научную работу Г.Ц. Цыбикова трудно, конечно, отнести к жанру литературных путешествий, но все же необходимо констатировать, что ее появление стало возможным именно на основе данного жанра.

Жанр путешествий, ставший наиболее популярным в монгольском мире, начиная с XVIII столетия — это жанр, по преимуществу, тесно связанный с биографией автора и подверженный непосредственному влиянию реально-исторических событий и различных внелитературных элементов, обстоятельств жизни: перечисляются города и населенные пункты, отмечаются особо зрелищные объекты для конкретных местностей. Характерной особенностью произведений данного жанра в ранний период формирования бурят-монгольской литературы является выраженное стремление авторов как можно точнее описать увиденное и прочувствованное, свидетелем или участником которых он был. Поэтому для данного жанра присущ очерковый стиль, и соответственно в основе его заложены простота / незамысловатость, объективность / правдивость и сдержанность / беспристрастность в передаче как собственных чувств, так и в целом в изложении восприятия окружающего мира.

Обращение к генезису жанра путешествий позволяет нам выделить его сущностную природу, которая может быть выражена в форме антиномий «жизнь — смерть». Путешествие, как выражение одной из форм жизни, проявляет себя в зарождающейся бурят-монгольской литературе довольно разнообразно в зависимости от литературной или политической ситуации эпохи, от цели и задач автора, от его мировоззренческих и иных взглядов и т. д., в частности, как определенный литературный прием, условно объединяющий различные жизненные ситуации, встречающиеся на пути странствий. В первых произведениях бурятских авторов в жанре хождений заметна установка на достоверное, более того, документально-объективное описание той или иной местности, особенностей ее природного ландшафта, памятников культуры, населения, их образа жизни, обычаев, настроения и т. п. Однако заметна зарождающаяся тенденция к развернутому художественному рассказу с использованием разнообразных художественно-изобразительных средств, хотя степень и качество мастерства изложения различны у каждого из авторов. Детализация предметов, особенностей объектов, архитектурных памятников, описание возникающих необычных дорожных ситуаций ориентированы на то, чтобы вызвать определенные эмоциональные чувства у читателей, вовлечь их в описываемые художественные картины.

Как характерную особенность жанра путешествий в бурят-монгольской литературе начального периода можно отметить метафоризацию по-

нения пути: путь как путешествие в пространстве, путь как дорога познания. В этом плане можно уловить некоторую созвучность с фольклорными произведениями, которые, возможно, выступали как образец, как пример. Человек / путешественник, выходя из своего замкнутого пространства в «большой мир», «чужой» для него, естественно, остается представителем «своего» мира. Именно в силу этого он невольно сравнивает, сопоставляет *свой* привычный, знакомый мир с иным, незнакомым, *чужим* миром. Поэтому любое путешествие связано с преодолением не только внешних (природных, государственных границ и др.), но и внутренних, присущих человеку (языковых, психологических, мировоззренческих и др.) преград и барьеров. В ходе путешествия, как видно из текста Д.-Д. Заяева, человек меняется: вначале он в роли наблюдателя; со временем, впитывая новые впечатления, их осмысливая и анализируя, он набирается новых знаний, опыта. И тогда соотношение «внешнего — внутреннего» в ходе странствий меняется, может измениться взгляд на «свой» мир. Представления о «своем» мире могут у него либо укорениться, либо быть опровергнуты, подвергнуты сомнению, что в принципе, на мой взгляд, естественно.

Думается, не случайно А.М. Позднеев, классифицируя вводимые им произведения в хрестоматию, *первые произведения* в жанре путешествия относит «в отдел “описательных” произведений как наиболее простейших и удобопонятнейших». И при этом он прозорливо подмечает, что «рассматриваемый отдел литературы развивается под влиянием книжного образования, отсюда и язык его всегда бывает более искусственным». Действительно, невозможно не согласиться с дальнейшим утверждением Позднеева о том, что «древнейшие памятники их письменности решительно не знают описательных произведений, более того, описательные сюжеты чужды народной жизни и страны. Они появляются лишь с развитием образованных классов лам, князей и чиновничества, которые описывают или Китай, или важнейшие святыни буддизма, словом то, что, по их понятиям, представляет больше богатства, разнообразия и интереса для литературных произведений» [12, с. 7–8]. Как образец описательного слога Позднеев ссылается на изданную как раз в то время биографию Чжанцзя-хутухты, где даны описания Пекина и Жэ-хо с картинами городских улиц, площадей, дворцов, парков, озер, уличных базаров, различных сцен, в которых отражены взгляды автора.

К произведениям более высокого порядка в жанре путешествия А. Позднеев относит путешествие Джебцун-Дамба-хутухты⁵ в Эрдэни-цзу⁶, изложенное в форме дневника, и вышеназванное произведение бурятского первого Хамбо-ламы Дамба-Даржа Заяева. При этом отмечает, что данное произведение представляет собой «систематическое описание пройденных местностей, изложенное без разделения по дням, а отдельными очерками стран», а также совершенно справедливо отмечает, что в нем «живо отражается характер автора, со всеми его личными взглядами на вещи и направлением их мышления» [12, с. 7–8]. Для нас крайне важным является информация Позднеева о том, что данный жанр в бурят-монгольской литературе был весьма распространенным. Причем интересно, что он выделяет два вида подобных произведений, всегда представляющих, с одной стороны, триумфальное шествие великих мужей (сказания о путешествиях Цонкапы, пятого Далай-ламы, Зая-пандиты и др.), а с другой — описания городов и буддийских святынь скромными пилигримами (еще не изданное путешествие в Тибет бурятского ламы Лобсан-чжаба, калмыцкого База-бакши⁷) [12, с. 7–8].

Сегодня с сожалением можем констатировать, что до сих пор произведение бурятского книжника Лобсан-чжаба не найдено и, соответственно, не введено в научный оборот. С некоторой натяжкой к данному жанру можно отнести путешествие из Монголии в Забайкалье, представляющее рассказ о том, как шла перекочевка, где действительные, реальные события переплетаются с вымышленными, превосходно отражая быт, обычаи, традиции, в целом мировоззрение народа.

Для хождений, как литературного жанра средневекового периода, написанных на классическом монгольском письменном языке, понятном для всех монгольских родов и племен, характерны свой предмет и структура повествования, языковое своеобразие и особый тип повествователя,

5 Джебцун-Дамба-хутухта (бурят-монг. *хутагта* — святой), или VIII Богдо-гэгэн (бурят-монг. *гэгэн* — просветленный, святой), оба титула «*хутагта*», «*гэгэн*» давали только перерожденцам (1870–1924) — религиозный деятель, глава теократического правительства Монголии в период ее автономии с 1911 по 1924 гг. Тибетец по национальности, он был определен как перерожденец VII Богдо-гэгэна, и в 1875 г. был привезен с большими почестями в Монголию, где прожил до своей кончины.

6 Эрдэни-цзу — название буддийского храма в Монголии.

7 Отметим, что текст База-бакши был издан: [14].

который зачастую был выходцем из среды буддийских монахов. В недрах жанра хождений шло накопление художественности, процесс приближения к жанру рассказа, присущий художественной литературе нового времени.

Жанр «жития» (*намтара*⁸), как и жанр хождений, пользовался особой популярностью. Не случайно именно с них, с этих жанров, начиная с XVIII в. берет свое начало бурят-монгольская литература. Эти жанры в дальнейшем получили свое развитие в творчестве Галсан-Жимба Дылгирова (1816–1872)⁹, Лубсан-Доржи Данжинова¹⁰, Агвана Доржиева (1854–1938), Агвана Нимы (1907–1990) и др.

Пожалуй, жития (*намтары*), пользовавшиеся особой популярностью в народе, — один из самых распространенных и любимых в средневековой тибето-монгольской литературе жанров. С санскрита на тибетский, а после и на старомонгольский были переведены «Жизнь Будды»¹¹, «Жития восьмидесяти четырех сиддхов»¹², «Житие Атиши, называемое «Источник Дхармы достоинств»¹³, «Жизнеописание Богдо Цзонхавы (1357–1419)»¹⁴, которые явились образцом при сочинении текстов в жанре намтаров на бурят-монгольской почве. Данный жанр тибетской (начало XVI в.) и бу-

8 *Намтар* (тибет. *nam thar*, букв. *полное освобождение*) — агиографический жанр, возникший в Тибете и воспринятый сначала без перевода в литературе монгольских народов. Переводы на старомонгольский язык были начаты в XVII в.

9 Второй настоятель (*иэрээтэ*) Цугольского дацана, богослов Галсан-Жимба Дылгиров написал на тибетском языке автобиографию «Достоверное личное изложение моих деяний» (*Rang sphyod rang gsal rang gi thams yig*). Она была издана в 1998 г. в переводе на современный монгольский язык под названием «Биография Д. Галсанжимбы, автора и переводчика» (Бичгийн их хун дуун хөрвүүлэгч Д. Галсанжимбийн намтар). А на бурятском языке — в 2001 г. в переводе Д.Д. Дарижаповой, второй исправленный ею текст был опубликован в журнале «Байкал» (Байгал) в 2015 г., № 1–3.

10 Лубсан-Доржи Данжинов — седьмой настоятель Агинского храма (*дацана*) Забайкалья с 1878 по 1901 гг., известен как переводчик и издатель книг на бурят-монгольском языке. Перевел биографии высокочтимых в монгольском мире буддийских деятелей, издавал монгольские буквари, грамматики, собрания джатак, песни Миларепы, автор цикла книг по этике, изданного в 1892 г.

11 Цаннид Хамбо-лама Агван Доржиев составил на старомонгольском жизнеописание Всемогущего Бхагавана Будды под названием «Свет солнца, раскрывающий лотос веры» (Библиотека Иволгинского дацана).

12 Переведен с тибетского на старомонгольский соржо-ламой Агинского дацана Галсан Данзаном.

13 Переведен на старомонгольский язык настоятелем Цугольского дацана Галсан-Жимба Дылгировым.

14 Седьмой Пандито Хамбо-лама Чойроп Ванчиков сочинил стихотворное благопожелание к изданию «Жизнеописание Богдо Цзонхавы» на старомонгольском языке.

бурят-монгольской литературы (XVIII в.) берет свое начало от жития индийских махасиддхов (великих совершенных) Нагарджуны (II — нач. III в.)¹⁵, Падмасамбхавы (VIII в.)¹⁶, Тилопы¹⁷ и его ученика Наропы (1016–1100)¹⁸, знаменитых тибетцев: Марпы-лоцзавы (1012–1097)¹⁹, поэта и монаха-йогина Миларепы (1040–1123)²⁰ и др. Помимо житий, писались биографические сборники, например, широко известно жизнеописание пятого Далай-ламы (1617–1682), жизнеописание Далай-ламы Жалван Цаньян Жамцо, написанное бурятским дорамбо-ламой Анинского дацана Гэлэг Жамцо, жизнеописание двенадцатого Далай-ламы, написанное Агваном Доржиевым, и др. Известны рукописные жизнеописания Пандито Хамбо-лам²¹ Буддийского духовенства Восточной Сибири XVIII — начала XX вв. (1764–1930).

Существовал определенный канон в построении таких текстов, которого придерживались все авторы, пишущие в данном жанре. В основу бурят-монгольских *намтаров* заложены традиции средневековой индийской и тибетской агиографической литературы, тем более многие тексты этого жанра бурят-монгольскими книжниками были написаны на тибетском языке. Если обратиться к творчеству Агвана Доржиева, то он в первоначальном варианте свое произведение «Занимательные рассказы о кругосветном путешествии» (*Delekei-yi ergijü bitügsen domoy sonirqal-un bičig tedüi kemekü*

15 Нагарджуна — основоположник религиозно-философской школы «срединников» (мадхьямака) и всей Великой колесницы буддизма, Махаяны, которой следуют народы Центральной и Восточной Азии, из народов РФ — буряты, калмыки и тувинцы.

16 Падмасамбхава — индеец из Кашмира (VIII в.), родоначальник буддизма *ваджраяны* и школы *нынгма* в Тибете. Его *намтар* «Сказания Падмы» (*Падмакатан*) был написан в Тибете во второй половине XIV в.

17 Тилопа — мыслитель буддизма, великий и совершенный (*махасиддха*) индийский йогин, от которого ведет происхождение тибетская школа *кагью*.

18 Наропа — ученый и настоятель университета Наланда в Индии, тантрический мастер йогии, автор тридцати трудов Тенгьюра (Данджур), которые перевел на тибетский его ученик Марпа.

19 Лоцзава (тиб. *lo tsa ba*) — в переводе с тибетского означает «переводчик», Марпа-лоцзава — основоположник школы *кагью* тибетского буддизма. Жизненный и творческий путь Марпы-переводчика изложен в классическом труде в жанре *намтара* «Видение свершает все» тибетского автора Цанг Ньён Херука (1452–1507). См. об этом: [1].

20 Перу Цанг Ньён Херука принадлежат еще два труда, ставших образцово классическими: «Жизнь Миларепы», «Сто тысяч песен Миларепы» (1488), которые особо почитались в Бурят-Монголии.

21 Почетный титул главы буддистов в России, утвержденный указом Пограничной канцелярии от 22 июня 1764 г. за № 610, впоследствии был подтвержден императрицей Екатериной II.

oročiba)²² в жанре намтара написал в стихотворной форме на классическом монгольском языке в 1921 г. Затем появился второй вариант этого текста на тибетском языке, дополненный и расширенный. Стихотворный *намтар* Агвана Доржиева привлекает достоверностью тона и открытостью чувств. Автор довольно подробно и в то же время поэтично излагает свою жизнь, поддерживая интерес читателя применением различных художественно-изобразительных средств, не забывая о тридцати двух украшениях индо-тибетской поэтики.

Автобиография «Переправа через реку сансары» Агван Нимы, написанная в 80-х гг. XX в. в Швейцарии ученым-буддистом кенсуром (экс-Хамбо-ламой) Гоман дацана, представляет для нас особый научный интерес, ибо он внес в развитие агиографического жанра свой немалый вклад. Агван Нима — автор серьезных трудов по философии, а также жизнеописаний (*намтаров*) двухсот десяти ведущих деятелей буддизма Индии, Тибета и Монголии, которые вошли в шеститомное Полное собрание его сочинений, вышедших в Индии на тибетском языке.

Как характерную особенность творчества ученых-лам можно отметить их увлечение написанием художественных комментариев (начиная с XVIII в.) к теоретическим проблемам, выдвинутым в «Зеркале поэзии» (*Кавьядарше*) Дандина. Цель их состояла в том, чтобы создать свою теорию поэзии, или, как они называли ее, «благозвучной мелодии», и, соответственно, показать, как применять данную теорию в литературном произведении.

Из бурятских ученых лам и поэтов можно назвать Ринчена Номтоева (1820–1907)²³, который в написанном им двухтомном «Тибетско-мон-

22 XX Пандито Хамбо-лама Жимба-Жамсо Эрдынеев в Каталоге, составителем которого является, переводит данное произведение А. Доржиева так: «Радостное сказание об одном нищем монахе, одержимом злым духом восьми мирских Дхарм, скитающемся в бессмысленном мире, не имеющем драгоценности высшей Дхармы». А самого Агвана Доржиева представляет: «Его высочество Цаннид Хамбо Агван Доржиев, называемый Наивысшее украшение, Вагиндра — вершина божеств сансары и нирваны» [то, с. 159].

23 Приведем впечатления политического ссыльного М.А. Кроля, который был сослан в Бурят-Монголию и проживал в Селенгинске (ныне — пос. Новоселенгинск Республики Бурятия РФ) с 1890 по 1896 гг., от встречи с Ринчином Номтоевым, которую описал в книге «Страницы моей жизни», изданной в Нью-Йорке в 1944 г.: «Это был интеллигентный бурят, с которым я мог говорить свободно без помощи переводчика. <...> Старик семидесяти трех лет, Номтоев поражал своей подвижностью, огромной энергией и своим живым интересом к самым разнообразным научным, общественным и просто житейским вопросам. Когда он

гольском словаре» (*Түбэд — монгол толь*) приводит свои оригинальные стихотворные тексты. В своих стихах и поэмах он активно использовал, творчески перерабатывая, теорию «орнаментальной поэзии» Дандина. Известен труд Одсер гэбшэ-ламы из Агинского дацана «Мелодия Учения примера тридцати двух украшений», а также составленные им «Примеры тридцати двух украшений, называемых благозвучие Гандхарвов» [10, с. 162]. В художественных комментариях, разъясняя суть различных поэтических украшений и следуя за индо-тибетской художественной традицией, авторы были едины в том, что сущность истинной поэзии заключается в ее скрытом смысле.

В бурят-монгольской литературе XIX в. появляется жанр *субхашита* как результат взаимодействия с индо-тибетской литературой. Этот жанр дидактической поэзии представляет собой стихотворные произведения нравоучительного характера, заключающие в себе поэтические разъяснения положительных и отрицательных качеств людей, благих и неблагих путей их деятельности. В сочетании двух начал — светского и духовного — заключается своеобразие данного жанра. Он, как правило, состоит из четверостиший, две первые строки которого содержат тезис, а две последующие — поэтически оформленный пример.

Бурятские литераторы сначала активно переводят, начиная с XVII в., а затем с XIX в. пишут комментарии на известные тибетские и монгольские произведения в жанре субхашит. В частности, на «Букет белых лотосов» Соднам Дагбы и на «Каплю, питающую людей» Нагарджуны и «Сокровищницу благих речений» Сакья-пандиты написаны комментарии Г. Тугултуровым и Р. Номтоевым. Признано, что комментарии Ринчина Номтоева «Брызги рашияна» и «Драгоценный прекрасный сосуд» превосходят сво-

говорил, то тотчас же чувствовалось, что перед вами не только незаурядный, но необыкновенный человек. И его биография, как мне удалось узнать от моего переводчика Маланыча, тоже была биографией необыкновенного человека. <...> Прожил я у Номтоева целых три дня, а когда я собрался уехать, то он меня снабдил несколькими письмами к сведущим бурятам, которые впоследствии оказали мне очень важные услуги и во многом помогли моей работе. Простился я с Номтоевым так, точно я с ним был уже знаком много лет. Этот замечательный старик, действительно хорошо говоривший по-русски, дал мне очень много. Он нарисовал передо мною такую яркую картину современной ему жизни бурят, что она глубоко врезалась в мою память, и я был ему искренне благодарен за это» (см. об этом: [4]). Характеристика, данная М. Кролем Р. Номтоеву, подтверждает, что он был действительно художественно одаренным, талантливым человеком, творческой личностью.

их предшественников по количеству сюжетов, а главное — по филологической культуре и авторскому видению. Перу Р. Номтоева принадлежит также перевод с тибетского десятой главы философской поэмы Шантидевы «Путь бодхисаттвы» (*Бодхичарья-аватара*). Именно его перевод включил Б.Я. Владимирцов в свою книгу под одноименным названием, изданную в 1929 г. [8]. Наиболее ценны для нас написанные Р. Номтоевым оригинальные поэтические произведения в жанре субхашит. Известен его сборник субхашит «Пятьдесят строф, называемые “Расцветайте низшие”» (*Доордосад салбар нэрэту табин шилүг оришибай*), а также цикл субхашит, вошедший в его учебное пособие «Самоучитель и русская азбука для учеников монголо-бурятских», изданное в Казани в 1864 г. [11].

К наиболее известным на сегодня произведениям дидактической поэзии начала XX в. относится «Зерцало мудрости, разъясняющее принимаемое и отвергаемое по двум законам» (*Хойор йосон-у абаху огуруху-йи үгүлэгчи билиг-ун толи хэмэгдэхү*) Эрдэни-Хайбзун Галшиева (1855–1915) [9]. Это произведение не было издано в дацанских типографиях, а было распространено в рукописных списках. Несомненно то, что это произведение имеет преемственную связь с нити-шастрами, что подчеркнуто автором в колофоне рукописи. Анализ «Зерцала мудрости» Эрдэни-Хайбзун Галшиева, сделанный нами [2], позволяет заключить, что в основу этого произведения заложены этические, морально-нравственные ценности буддийской культуры; что в этом произведении актуализируется проблема соотношения плана содержания и плана выражения. Эта герменевтическая проблема в данном произведении находит свое следующее разрешение: введение концепции двух смыслов — поверхностный, очевидный смысл и имплицитный, глубинный, истинный смысл. На уровне поверхностного смысла субхашиты Галшиева — это наставления, которым необходимо следовать в повседневной жизни, и именно в таком качестве они понимались и использовались мирянами. На уровне глубинного смысла каждый символ кодирует определенную концепцию, определенную категорию буддийской эстетико-философской системы.

Поэтический жанр восхваления (*магтала*) относится к наиболее излюбленным и распространенным. Кроме наиболее известных элементов индо-тибетской традиции восхвалений, проявляются и исконно национальные художественные методы. В них раскрывается внутренний мир человека,

воспеваются красота природы, даже городского пейзажа, которые сравниваются с райскими уголками страны небожителей. Как наиболее характерный пример, известный нам, содержащий элементы гимнической поэзии, можно привести философскую поэму Лубсан-Сандан Цыденова (1850–1922) «Лечу по небу» (Оутаруи-дур ништүнөм) [15], написанную в дни коронации Николая II в 1896 г. В частности, при изображении Москвы и Санкт-Петербурга автор, придерживаясь поэтической традиции буддийской классической литературы, сравнивает их с прекрасной небесной обителью Сукхавати, при этом использует богатые художественно-изобразительные средства, язык поэмы витиеват, для него характерна пышная патетика. В целом же поэма Цыденова представляет собой своеобразную притчу, полную метафор и гипербол, очевидна и ее символическая основа. В колофоне произведения автор пишет: «Под именем Сандан я известен немногим. Меня лучше знают под другими именами, например, как сибирского мастера поэзии Эгэшигту Сатва». Данное признание автора, на наш взгляд, свидетельствует о том, во-первых, что у ламы Цыденова было несколько псевдонимов, а во-вторых, это был довольно известный в монгольских литературных кругах бурятский поэт, пишущий в основном на тибетском.

Резюмируя, отметим, главной отличительной особенностью бурят-монгольской литературы XVIII — начала XX вв. является появление в ней профессиональных литераторов из числа буддийских лам и книжников. Ориентация в основном на агиографические, дидактические и панегирические жанры, а также на жанр путешествий / хождений была закономерной для литературы того времени, развивавшейся под глубинным влиянием философских воззрений буддизма в рамках индо-тибето-монгольской поэтической традиции. Творчество бурят-монгольских поэтов и писателей из среды буддийского духовенства явилось новой ступенью в развитии художественной словесности того периода, и их по праву можно отнести к числу основоположников бурят-монгольской литературы, заложивших фундаментальную основу для развития бурятской литературы XX и XXI вв.

Список литературы

Исследования

- 1 Андросов В.П., Леонтьева Е.В. Марпа и история Карма Кагью: «Жизнеописание Марпы-переводчика» в историческом контексте школы Кагью. М.: Алмазный путь, 2010. 512 с.
- 2 Балданмаксарова Е.Е. Жанры дидактической поэзии в бурятской литературе XIX — нач. XX вв. (на примере «Зеркала мудрости» Э.Х. Галшиева) // Балданмаксарова Е.Е. Бурятская поэзия XX века: истоки, поэтика жанров. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2002. С. 135–165.
- 3 Болтач Ю.В. Два перевода отрывка из описания путешествия в Тибет I Пандито Хамбо-ламы Д.-Д. Заяева, хранящиеся в Архиве востоковедов ИВ РАН // Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство: Четвертые Доржиевские чтения. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 218–226.
- 4 Жуковская Н.Л. Буддисты Бурятии глазами ссыльного народовольца Моисея Кроля (90-е гг. XIX в.) // Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство: Третьи Доржиевские чтения. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 283–291.
- 5 Ламаизм в Бурятии XVIII — начала XX века. Структура и социальная роль культурной системы. Новосибирск: Наука, 1983. 236 с.

Источники

- 6 Агван Нима. Переправа через реку Сансары: Автобиография / пер. с тибетского на рус. яз. ламы Баира Очирова. Улан-Удэ: ЦДУБ, 1996. 40 с.
- 7 Бурятские летописи. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1995. 197 с.
- 8 Владимирцов Б.Я. [Bibliotheca Buddhica XXVIII:] Bodhicaryāvatāra. Āntideva. Монгольский перевод Ṣhos-kyi ḥod-zer'a. I. текст / издал Б.Я. Владимирцов. Leningrad (Л.): Изд-во АН СССР, 1929. VI, 184 р.
- 9 Галшиев Э.Х. Зерцало мудрости / вступ. ст., подгот. старомонг. текста, рус. пер. и примеч. Ц.-А. Дугарнимаева. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1966. 372 с.
- 10 Каталог некоторых сочинений и трактатов, написанных бурятскими ламами / сост. XX Пандито Хамбо-лама Жимба Жамсо Эрдынеев; пер. с тибетского геше рабжамбой Самдэном (Дашидондоков Самдан Сангажиевич) и Лубсан Тарламом (Шагдуров Чингис) // Чимитдоржин Д.Г. Пандито Хамбо-ламы. 1764–2010 / изд. перераб. и доп. Улан-Удэ: Печатный двор, 2010. С. 158–166.
- 11 Номтоев Р. Самоучитель и русская азбука для учеников монголо-бурятских. Казань: Универ. тип., 1864. 59 с.
- 12 Позднеев А.М. Монгольская хрестоматия для первоначального преподавания / предисл. Н.И. Веселовского. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1900. I-XVIII + 416 с.

- 13 *Сазыкин А.Г.* Описание Тибета, составленное в XVIII в. бурятским паломником Дамба-Доржи Заяевым // Страны и народы Востока. М.: Наука, 1989. Вып. XXVI. С. 117–124.
- 14 Сказание о хождении в Тибетскую страну Мало-Дербетского База Бакши. Калмыцкий текст с переводом и примечаниями. Издан. Фак. Вост. языков СПб. университета. СПб., 1897. VIII + 260 с.
- 15 *Cydenov Lubsan Samdan* (sibirskii master poiezii Jegieshigtu Satva). Оᠣᠲᠠᠷᠦᠢ-дур ниᠶᠢᠰᠲᠦᠨᠡᠮ // Damdinsürüng Če. Mongᠣᠯ uᠷᠠᠨ jokiyaᠯ-un degeiᠢ iaᠭᠤᠨ bilig oroᠰᠢbai. Ulaᠭᠠᠨbaᠭatur, 1959. P. 541–547. (на монгольском яз.)

References

- 1 Androsoy, V.P., Leont'eva, E.V. *Marpa i istoriia Karma Kag'iu: "Zhizneopisanie Marpy-perevodchika" v istoricheskom kontekste shkoly Kag'iu* [*Marpa and the Karma Kagyu Story: The Life of Marpa the Translator in the Historical Context of the Kagyu School*]. Moscow, Almaznyi put' Publ., 2010. 512 p. (In Russ.)
- 2 Baldanmaksarova, E.E. "Zhanry didakticheskoi poezii v buriatskoi literature XIX — nach. XX vv. (na primere "Zertsala mudrosti" E.Kh. Galshieva)" ["The Genres of Didactic Poetry in the Buryat Literature of the 19th — Early 20th Centuries (on the Example of 'The Mirror of Wisdom' E-Kh. Galshiev)"]. Baldanmaksarova, E.E. *Buriatskaia poeziia 20th veka: istoki, poetika zhanrov* [*Buryat Poetry of the 20th Century: Origins and the Poetics of Genres*]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2002, pp. 135–165. (In Russ.)
- 3 Boltach, Iu.V. "Dva perevoda otryvka iz opisaniia puteshestviia v Tibet I Pandito Khambo-lamy D.-D. Zaiaeva, khaniashchiesia v Arkhivе vostokovedov IV RAN" ["Two Translations of an Excerpt from the Description of the Journey to Tibet by I Pandito Hambo Lama D.-D. Zayayev, from the archives of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences"]. *Buddiiskaia kul'tura: istoriia, istochnikovedenie, iazykoznanie i iskusstvo: Chetvertye Dorzhievskie chteniia* [*Buddhist Culture: History, Source Study, Linguistics and Art: Fourth Dorzhiev Readings*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2011, pp. 218–226. (In Russ.)
- 4 Zhukovskaia, N.L. "Buddisty Buriatii glazami ssyl'nogo narodovol'tsa Moiseia Krolia (90-e gg. XIX v.)" ["Buddhists of Buryatia through the Eyes of Moisey Krol, the Exiled Member of Narodnaya Volya (the 1890s)"]. *Buddiiskaia kul'tura: istoriia, istochnikovedenie, iazykoznanie i iskusstvo: Tret'i Dorzhievskie chteniia* [*Buddhist Culture: History, Source Study, Linguistics, and Art: Third Dorzhiev Readings*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2009, pp. 283–291. (In Russ.)
- 5 *Lamaizm v Buriatii XVIII — nachala XX veka. Struktura i sotsial'naia rol' kul'tovoi sistemy* [*Lamaism in Buryatia in the 18th — Early 20th Centuries. The Structure and the Social Role of the Cult System*]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1983. 236 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.511.111.0 + 81'1
ББК 83.3(2=661.1) + 81.022

БИЛИНГВАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. МИШИНА (ОЛЕГА МИШИНА – АРМАСА ХИЙРИ) (НА ПРИМЕРЕ АВТОРСКОГО ПЕРЕВОДА)

© 2021 г. М.В. Казакова

*Петрозаводский государственный университет,
Петрозаводск, Россия*

Дата поступления статьи: 29 мая 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 12 сентября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-338-353>

Аннотация: В статье анализируется взаимодействие двух художественных картин мира, сосуществующих в сознании билингвальной личности на примере авторского перевода. Финн-ингерманландец А.И. Мишин (Олег Мишин — Армас Хийри) входит в 1950-е гг. в литературу Карелии как русский поэт. Спустя полтора десятилетия творческой работы на русском языке, Мишин — Хийри публикует стихотворения и на финском. 1970-е гг. — это первый этап его билингвального творчества, где главной становится тема памяти, символического возвращения к своим корням благодаря освоению родного финского языка. Являясь носителем двух культур (русской и финской), автор-билингв вступает в интеркультурный диалог познания, отражающийся в художественной национально-маркированной картине мира поэта. В статье останавливаемся на его авторских переводах с финского языка на русский, которые являются результатом диалогического творческого мышления на двух языках и представляют собой текст с иной смысловой основой. Поэт начинает не просто осваивать лирическое пространство и возможности стихосложения на двух языках, но и выражает мысль через посредство разных художественных и символических образов, использует неодинаковые интонационные наполнения, связанные с особенностями ментальности русского и финского народов, т. е. гармонично существует в системах обоих языков.

Ключевые слова: художественный билингвизм, интеркультурный диалог, автоперевод, литература Карелии, Олег Мишин — Армас Хийри.

Информация об авторе: Мария Владимировна Казакова — старший преподаватель кафедры прибалтийско-финской филологии института филологии, ФГБОУ ВО «Петрозаводский государственный университет» (ПетрГУ), пр. Ленина, д. 33, 185910 г. Петрозаводск, Республика Карелия, Россия.

E-mail: mvk-2013@bk.ru

Для цитирования: Казакова М.В. Билингвальная картина мира в творчестве А.И. Мишина (Олега Мишина — Армаса Хийри) (на примере авторского перевода) // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 338–353.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-338-353>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

BILINGUAL WORLDVIEW IN THE POETRY OF OLEG MIŠIN – ARMAS HIIRI: THE STUDY OF SELF-TRANSLATION

© 2021. Maria V. Kazakova

Petrozavodsk State University,

Petrozavodsk, Russia

Received: May 29, 2020

Approved after reviewing: September 12, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The article analyzes the interaction of two worldviews that coexist in the mind of a bilingual poet, on the example of self-translation. Finnish-Ingrian by birth, A.I. Mishin (Oleg Mishin – Armas Hiiri) begins his literary career in Karelia in the 1950s as a Russian poet. After a decade and a half of creative work in the Russian language, Mishin-Hiiri begins to publish poems in Finnish as well. The 1970s is the first stage of his bilingual work that has memory and symbolic return to the roots by learning the native Finnish language as its main theme. Being a native speaker of two languages (Russian and Finnish), the bilingual author enters the cognitive intercultural dialogue reflected in his poetic worldview that bears a mark of his national identity. The article discusses the author's self-translations of Finnish poems into Russian, the result of the dialogic creative thinking in two languages. These self-translations are the texts semantically different from the originals. The poet not only begins to explore the possibilities of versification in two different languages but also employs different poetic images and symbols and uses different intonation. His poems and their self-translations reflect the difference in mentality of Russian and Finnish people that harmoniously co-exist in Mishin's poetry shifting between two language systems.

Keywords: artistic bilingualism, intercultural dialogue, self-translation, Karelian literature, Oleg Mišin – Armas Hiiri.

Information about the author: Maria V. Kazakova, Teacher, Department of Baltic and Finnish Philology, Institute of Philology, Petrozavodsk State University, 33 Lenin Av., 185910 Petrozavodsk, Karelia, Russia.

E-mail: mvk-2013@bk.ru

For citation: Kazakova, M.V. "Bilingual Worldview in the Poetry of Oleg Mišin – Armas Hiiri: The Study of Self-Translation." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 338–353. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-338-353>

Термин «художественный билингвизм» понимается нами как литературный процесс и его результат, при котором писатель продуктивно использует две языковые системы, наделенные автономными речевыми кодами. Проникновение в текст произведения неродных языковых единиц, элементов другой культуры обусловлено дихотомичностью восприятия окружающего мира автором-билингвом, при котором обе картины мира, преломляясь в сознании индивида, образуют новый продукт, в нашем случае — текст, наделенный уже иным смыслом и содержанием.

Являясь представителем двух культур, используя в своем творчестве разные языковые коды, автор-билингв вступает в интеркультурный диалог, который находит свое отражение в билингвальной художественной картине мира двуязычного автора и участвует в создании уникально организованного «специфического мира — мира ментального» [2, с. 72], который позволяет автору трансформировать культурный артефакт для создания узнаваемого семантического поля.

М.М. Бахтин предлагает расценивать такого рода тексты, в которых диалог сознания создает новый аутентичный продукт, самостоятельными художественными элементами, отражающими самобытный принцип познания мира [1].

Исследователь Ч.Г. Гусейнов [4] выделяет пять типов художественного билингвизма, которые, на наш взгляд, наиболее полно отражают особенности творческой деятельности писателей-билингвов многонациональной страны: 1) творчество на национальном языке и авторский перевод на русский; 2) творчество на русском языке с последующим переводом на национальный язык; 3) параллельное творчество на национальном и рус-

ском языках без самоперевода; 4) временный или постоянный переход с двуязычия на одноязычие русское или национальное; 5) творчество лишь на русском языке, которое причисляется к национальной литературе.

Заметим, что в данной классификации художественного билингвизма (пункт 1) особое значение придается авторскому переводу произведений, который возможен в случае свободного владения писателем двумя языками.

При авторском переводе происходит трансформация исходного текста на другой язык, но с большей степенью свободы, нежели есть у переводчика художественных текстов. Говоря о степени свободы, мы имеем в виду, что автор вправе отказываться от «перевода» каких-либо элементов художественного текста или, наоборот, дополнять уже имеющийся вариант текста на исходном языке творчества для того, чтобы адекватнее передать свой творческий замысел представителям культуры, на язык которых произведение переводится.

Учитывая степень творческой свободы во время авторского перевода, большинство исследователей (У. Вайнрайх [3], Х. Гренстранд [8], М.К. Кабакчи [6], А.М. Финкель [7]) сходятся на мысли, что авторские переводы надо рассматривать как результат творческого процесса, т. е. такой же продукт творческой деятельности, как и исходный текст, поскольку «the two texts produced possess equal artistic value» (два текста обладают равной художественной ценностью) [8, p. 122].

В процессе авторского перевода писатель-билингв взаимодействует с двумя знакомыми ему художественными картинами мира, добываясь тождественности восприятия читателем художественного замысла.

Обратимся теперь к литературе Карелии, в которой художественный билингвизм как часть литературного процесса представлен произведениями авторов-билингвов, носителями двух культур: финно-угорской и русской.

Появление писателей-билингвов в культуре и литературе Карелии обусловлено исторически: здесь испокон веков соседствовали прибалтийско-финские народы (финны, карелы, вепсы) и русские. Потребность людей в коммуникации и в освоении новых культурных и эстетических ценностей приводит к появлению в художественной словесности Карелии писателей-билингвов, для которых творчество на родном языке являлось

возможностью обозначить свою этническую принадлежность. Отметим, что авторы-билингвы Карелии (в отличие от писателей других народов бывшего Советского Союза) в силу социально-политических причин начинали писать не на родном, а на русском языке и лишь спустя время, имея уже творческий опыт, переходили в своей художественной деятельности на родной язык (например, финн-ингерманлонец А.И. Мишин (О. Мишин — А. Хийри), финн Р. Такала, карел А. Волков, вепс Н. Абрамов).

В статье мы рассмотрим билингвальное творчество народного писателя Республики Карелия А.И. Мишина (Олега Мишина — Армаса Хийри) (1935–2018), одного из первых поэтов-билингвов края.

Армас Иосифович Мишин родился 15 февраля 1935 г. в ингерманландской деревне Пустошка Ленинградской области. В семье говорили на ингерманландском диалекте финского языка, русский был освоен уже в Сибири, куда в 1941 г. их семью отправили в эвакуацию. Попав в иноязычную русскую среду, Мишин забывает родной финский язык. В послевоенные годы Армас с матерью проживал в Омске, откуда они были вынуждены уехать в 1949 г., поскольку финнам-ингерманландцам запретили проживание в крупных городах. Так они оказались в Карелии, которая была им близка в культурном плане.

Финн-ингерманлонец по рождению А.И. Мишин входит в 1950-е гг. в литературу Карелии как русский поэт Олег Мишин. Спустя полтора десятилетия плодотворной творческой работы на русском языке (за этот период выходит 3 русских сборника стихов: «В дорогу», 1961, «Голубая улица», 1963, «Бессонница», 1966) Мишин начинает публиковать стихотворения и на финском под именем Армас Хийри. 1970-е гг. — это первый этап его билингвального творчества, где главной становится тема памяти, символического возвращения к своим корням благодаря освоению «материнского» языка.

С 1970-х гг. поэт не только пишет стихи на двух языках, но и переводит на русский язык некоторые финские стихотворения, опубликованные в сборнике «Ikkunani katsoo maailmaan...» («Мои окна смотрят в мир») (1976). Отметим, что в основном автопереводы стихотворений соответствуют оригиналам по форме и содержанию. Остановимся лишь на некоторых, выделяющихся своеобразием и отличием от оригинального финского текста.

Обратимся к стихотворению «En haluaisi elää kiirehtien...» («Не хотел бы жить спеша...») из сборника «Ikkunani katsoo maailmaan...» (1976) («Мои

окна смотрят в мир...») и его русскому аналогу, опубликованному в сборнике «Тревозность» (1978) под названием «Не хотел бы я...». Сохраняя единую тематическую основу, автор меняет строфическую форму и композицию.

En haluaisi elää kiirehtien
enkä antaa häthätää takaisin
väitellyssä ystäväni
tai kaksintaistelussa viholliseni kanssa.

Не хотел бы жить спеша,
и не сдаться наспех
в споре с другом
или в дуэли с врагом.

En haluaisi elää kiirehtien
enkä lähteä matkalle
puristen pikipäin kättäsi.

Не хотел бы жить спеша,
и отправляться в дорогу,
пожав наскоро твою руку.

En halua elää kiirehtien.
Jos joutuu juomaan lähteestä,
niin on juotava kyllikseen;
jos kaulaamme toisiamme
hyvästiksi —
niin lujasti, ettei jäljelle jäisi
vähäisintäkään pelkoa
huomiseen nähden.

Не хочу жить спеша.
Если случится пить из ключа,
то нужно напиться досыта;
если обниматься
на прощание —
то так крепко, чтобы не осталось
ни капли страха
в ожидании завтрашнего дня.

[II, S. 24]

[Подстрочный перевод М.В. Казаковой]

Финское стихотворение имеет неоднородную строфическую организацию. Первая строфа состоит из четырех строк, вторая — из трех, третья — из восьми. На наш взгляд, это связано прежде всего с тем, что в третьей строфе автор подчеркивает уверенность лирического героя в своих намерениях. Он полон решимости изменить свою жизнь, внести в нее размеренность, что придаст ему сил при встрече с завтрашним днем. Эта безусловная уверенность подчеркивается и грамматически. Все три строфы начинаются с единой мысли, но в первых двух Мишин использует сослагательное наклонение, что привносит во внутренний монолог лирического героя неуверенность, во многом мечтательность. Третья же строфа подчеркнута результативна. Здесь уже не остается ни малейшей возможности не выполнить задуманное, решение уже принято.

Абсолютно иную строфическую композицию и организацию поэт представляет читателю в русской версии этого стихотворения «Не хотел бы я...».

Не хотел бы я
торопиться.
Если пить из ручья, —
так напиться.

Если отправляться в путь, —
так обняться,
чтоб за счастье ничуть
не бояться.

В споре с другом иль врагом
на дуэли
эти «наспех» да «бегом»
надоели.

«Жить бы надо не спеша», —
шепчет опыт...
Но торопится душа.
Жизнь торопит.

[10, с. 85]

Русское стихотворение представлено четырьмя строфами с перекрестной рифмой внутри строфы. Каждая строфа начинается с разных строк, да и композиционно строфы выстроены иным, нежели в финском стихотворении, способом. Последняя строфа стихотворения «En haluaisi elää kiirehtien...» («Не хотел бы жить спеша...») разделена на две части и вынесена в начало русского стихотворения, а первое четверостишие финского стиха стоит третьей строфой в русской версии. Что же касается второй строфы финского и четвертой строфы русского стихов, то они представлены как абсолютно самостоятельные части стихотворений. И если в финском стихотворении вторая строфа является логическим продолжением начатой мысли, то в русском стихотворении последняя строфа меняет смысловую нагрузку всего произведения. Лирический герой надеется на то, что он сможет обрести некую размеренность, в том числе и уверенность в своей жизни, внутренний монолог героя соразмерен с внутренней речью героя в финском

стихотворении. Но, как уже было написано выше, в финском стихотворении мы наблюдаем констатацию принятого решения, в котором лирический герой абсолютно уверен. Размеренная тональность финского стихотворения создает ощущение серьезности намерений героя. Начинаясь с сослагательного наклонения русское стихотворение, благодаря использованию которого создается ощущение, что лирический герой, размышляя над быстротечностью жизни, постепенно все-таки расставляет приоритеты. Последнее четверостишие лирического произведения «Не хотел бы я...» меняет концептуальную идею, заданную первыми строфами стихотворения. Герой, несмотря на полную уверенность в правильности мысли о том, что «жить бы надо не спеша» [10, с. 85], заканчивает внутренний монолог верой в необходимость изменений в жизни. Он стремится узнать и прочувствовать как можно больше, познать жизнь через лично приобретенный опыт, даже если (а он об этом говорит с сожалением) придется чем-то жертвовать. Изменение смыслового наполнения подчеркивается поэтом и всей тональностью стихотворения: оно в сравнении со сдержанной финской версией динамичнее, эмоциональнее.

Мажорнее звучит и стихотворение «Я верба», опубликованное в сборнике «Тревожность» (1978) по сравнению с финской версией этого стихотворения «Olen paju jokirannassa...» («Я верба на берегу реки...») из сборника «Ikkunani katsoo maailmaan...»:

Olen paju jokirannassa
talven hyisen tuulen
ja pakkasen
kohmetuksessa.
Mutta suojasään tullen
unohdan tyyten
kaikki vaivani
ja olen jälleen
valmis uskomaan
kevääseen.
Ja silmuni taas puhkeavat,
vaikka huomenna paukkasi
vieläkin kovemmat pakkaset.
[11, S. 46]

Я верба на берегу реки
из-за ледяного зимнего ветра
и мороза
окоченела.
Но с наступлением оттепели
забываю совершенно
все трудности
и снова
готова поверить
в весну.
И мои почки опять распускаются,
даже если завтра ударят
еще более сильные морозы.
[Подстрочный перевод М.В. Казаковой]

С одной стороны, данное стихотворение посвящено торжеству жизни, неизменному обновлению природы после периода увядания, с другой, отождествляя себя с природой, лирический герой оглядывается назад, на свое нелегкое прошлое, его вера в счастье в жизни не абсолютна, ее омрачает память о былом и возможное его повторение.

Я верба.
Я верю в весну всегда.
Все беды и боли свои забываю.
Теплом лишь повеет —
среди снега и льда
доверчиво почки свои раскрываю.

Быть стуже,
и вьюгам еще завывать,
зима уступила весне едва ли,
теплом лишь повеет —
цвету я опять,
чтоб верить вы тоже не уставали.

[10, с. 95]

Русская версия этого стихотворения эмоционально ярче и патетичнее. Лирический герой убежден в том, что его ожидает лишь счастье, белая полоса в жизни обязательно придет на смену черной. В стихотворении это подчеркнуто лексически однокоренными словами: верю, доверчиво, верить. В финском же стихотворении слово «uskoa» («верить») встречается лишь однажды. Отметим также, что финское стихотворение интровертно, лирического героя интересует свой собственный внутренний мир и то, как на него влияет окружающая действительность. В русском стихотворении герой открыт внешнему миру, готов вступить с ним в диалог.

На наш взгляд, интересными являются стихотворения «Ikkunani katsoo maailmaan...» («Мои окна смотрят в мир...») из одноименного сборника 1976 г. и русское стихотворение «Мои окна смотрят в мир...», опубликованное в сборнике «Тревожность» (1978). Стихотворения представляют собой перевод финского лирического произведения на русский язык с со-

хранением в большинстве своем интонационного и лексического рисунка. Представим вторую строфу стихотворения:

Sininen ruutu taivasta,
kyyhkysten ohilento,
muutama iltatähti —
niin vähän
ja niin paljon
minä omistan.

[11, S. 45]

Синий квадрат неба
мимолетный полет голубей,
несколько вечерних звезд —
так мало
и так много
есть у меня.

[Подстрочный перевод М.В. Казаковой]

Синий прямоугольник неба,
Ласточки черно-белый промельк,
Несколько вечерних звезд —
Так мало и так много
Мне надо.

[10, с. 102]

Отметим, что при переводе второй строфы поэт меняет название птиц. В русском стихотворении речь идет уже о ласточке, а не о голубе. Начиная с этого стихотворения, образ ласточки становится постоянным символом в билингвальной лирике Мишина — Хийри, в котором воплотилась тоска автора по родному краю. К.Н. Дубровина и М.В. Кутьева в статье «Образы птиц: от Библии к художественному тексту», характеризуя использование птичьей символики в Библии, пишут: «Птичке, покинувшей свое гнездо, уподоблен в Библии человек, оставивший свой дом» [5, с. 70]. Ласточка — перелетная птица, наделенная инстинктом возвращения к месту гнездовья, т. е., покинув свой дом осенью, весной она устремляется обратно. Лирический герой стихотворений поэта ощущает себя такой птицей, которая всегда готова вернуться в родные места. В середине 1970-х гг. в его билингвальной лирике происходит смена символического ряда: на первый план выходят образы и символы, связанные с тоской по утраченной родине, осознанием себя частью двух культурных пространств. Таким образом, голубь, символ благой вести, заменяется на ласточку — символ, приобретающий, с одной стороны, значение тихой грусти по родному краю, с другой — надежды на возвращение.

Диалог билингвального сознания проступает не только на лексико-семантическом уровне, но и на синтаксическом. Примером может стать стихотворение «Sodan jälkeen...» («После войны...») из сборника на финском языке «Juuret avaruuteen» (1980) («Врастать корнями в небо») и стихотворение «После войны» из книги на русском языке «Снег на пушках» (1980):

Sodan jälkeen	После войны	После войны
kotikylässäni —	в моей родной деревне —	в родной деревне,
oikeammin sen rauniolla	вернее на ее развалинах	вернее — на ее развалинах,
kaivelin	раскапывал	наткнулся
mennyttä —	прошедшее —	на стеклянные осколки —
Lasinsiruja löysin —	нашел стеклянные	игрушки моего детства.
Nekö ne pistivät sydämeeni?	осколки —	Как больно они кольнули
[12, S. 35]	Не они ли кольнули	в сердце!
	в мое сердце?	[9, с. 22]
	[Подстрочный перевод М.В. Казаковой]	

Внимание сразу приковывают последние строки стихотворений «Nekö ne pistivät sydämeeni?»¹ [12, S. 35] с вопросительным знаком и «Как больно они кольнули в сердце!» [9, с. 22] с восклицательным знаком в конце. Автор меняет интонационное наполнение стихотворений, при этом практически полностью сохраняя лексический уровень. На наш взгляд, отличия в пунктуации сказываются на интонации каждого из стихов, что приводит к смене их смысловой нагрузки. Задавая самому себе вопрос по-фински, автор побуждает к размышлению и переосмыслению прошлого, его ментальных основ, ценностей. Русскоязычное же стихотворение подчеркнуто результативно. Восклицательная интонация замыкает ассоциативный ряд, не давая лирическому герою повода к рефлексии. Две разные картины мира, преломляясь в сознании одного человека, полемизируют, создавая многоголосье смыслов и интонаций. Один и тот же образ, осмысленный с точки зрения разных культур, разных языковых единиц, порождает два стихотворения, т. е. самостоятельное художественное творчество на двух языках.

1 Не они ли кольнули в мое сердце? (подстрочный перевод М.В. Казаковой)

Разные интонационные рисунки встречаются во многих автопереводах О. Мишина — А. Хийри. Для финноязычной лирики поэта более характерен повествовательный тон, с помощью которого раскрывается внутреннее переживание лирического героя. Рассмотрим стихотворение «Vanha karjalainen nainen...» («Старая карельская женщина») из сборника «Ikkunani katsoo maailmaan» и автоперевод «Какое доброе лицо!..» из сборника «Тревожность»:

Vanha karjalainen nainen
astuu ulkorapuille...
Hänen pieneen tupaansa
tulee jälleen
kaukaisia vieraita.
Olemmeko hänelle vain vieraita?
Ja jos olemme,
niin miksi
hän ottaa meidät vastaan
näin monen vuoden päästä
ikään kuin olisi odottanut
nimenomaan meitä?

[11, S. 37]

Старая карельская женщина
выходит на крыльцо...
В ее маленькую избу
входят опять
далекие гости.
Являемся ли мы ей только гостями/чужими?
И если являемся,
то почему
она встречает нас
так спустя многие годы
как будто ждала
именно нас?

[Подстрочный перевод М.В. Казаковой]

Данное стихотворение начинается с повествовательных предложений (nainen astuu, tulee kaukaisia vieraita)². Лирический герой погружается в атмосферу карельской деревни и гостеприимства ее жителей. Первые пять стихов описывают женщину, которая наделена эпитетами «старая» и «карельская», и ее дом с характеристикой «маленький». Для того чтобы подчеркнуть колорит карельской деревни, а также небольшое пространство жилища женщины, в стихотворении используется слово «tupa» (изба). Словом «tupa» в финском языке обозначается «vanhantyyppisessä maalaistalossa talonväen yhteinen oleskelu- ja työhuone, yksihuoneinen mökki»³ [13]. Организованное пространство дома говорит прежде всего об одиночестве старого

² Женщина выходит, входят далекие гости [подстрочный перевод М.В. Казаковой].

³ В старых деревенских домах общая комната для жизни и работы ее жителей, однокомнатная избушка/летний домик/дача [подстрочный перевод М.В. Казаковой].

человека, на что и обращает внимание лирический герой. В шестом стихе он задает вопрос самому себе, пытаясь понять истоки карельского гостеприимства, которое связано для него с открытостью и радушием карельского народа в лице этой женщины, в то же время он пытается постичь, чужой ли он здесь, не здесь ли его родной дом. Два вопросительных предложения говорят о внутренней работе сознания лирического героя. Создается ощущение, что ему кажется здесь все знакомым, ранее виденным. Состояние дежавю подчеркивается и следующими друг за другом единой строфой картинками увиденного. В русском же стихотворении «Какое доброе лицо!» присутствует две строфы, которые представляют два разных впечатления:

Какое доброе лицо! —
как солнце летнее восходит,
когда на чистое крыльцо
карелка старая выходит.

Потом хлопчет у стола
и говорит слова такие,
как будто все мы ей родные
и только нас она ждала.

[10, с. 88]

Первая картина создает ощущение радости встречи, что подчеркивается словосочетаниями «доброе лицо», «солнце летнее», «чистое крыльцо». Внешнее пространство не дает повода для грусти. Лирический герой с восторгом наблюдает за всем, поскольку все для него ново, он впечатлен увиденным как горожанин, впервые посетивший деревню, или человек, впервые приехавший в незнакомое ему место с нетрадиционной для него культурой. Вторая картина интонационно не отличается от первой: герой наблюдает за происходящим с нескрываемым восхищением. И даже вынесенное отдельно слово «родной» не создает ощущения знакового для лирического героя места, в отличие от финноязычного. Отметим также, что в финском стихотворении нет слов, подчеркивающих родство или близкую связь. Наоборот, дважды используются слово «vieraita», которое в первом случае «kaukaisia vieraita» («далекие гости») является существительным

«гость», а в вопросительном предложении «Olemmeko hänelle vain vieraita?» может выступать и существительным «гость» («Являемся ли мы ей только гостями?»), и прилагательным «чужие» («Являемся ли мы ей только чужими?»). На наш взгляд, именно использование в финском тексте слов с коннотацией «чужой» создает ощущение рефлексивного наблюдения. Что же касается русского стихотворения, то оно написано в традициях русской лирики поэта, где запечатленный миг становится основополагающим.

Возвращаясь к выше представленным стихотворениям поэта на финском и русском языках, обратим внимание на то, что поэт начинает не просто осваивать лирическое пространство и возможности стихосложения на двух языках, но и мыслить разными художественными и символическими образами, использовать неодинаковые интонационные наполнения, связанные с особенностями ментальности русского и финского народов, т. е. гармонично существовать в системах обоих языков, которые вступают во взаимодействие в его творческом сознании, благодаря чему воссоздаваемая им картина мира становится полнее и ярче.

Стоит отметить, что на начальном этапе билингвального творчества поэт переводит свои стихотворения в основном с финского на русский язык, что, на наш взгляд, связано с более философским содержанием его финской лирики в отличие от русской, для которой характерно описание и запечатление мгновения бытия во всем его великолепии. Таким образом, поэт стремится раздвинуть рамки и своей русской поэзии, добавив в нее иное, рефлексивное начало, которое появится уже в русскоязычном сборнике поэта 1978 г. «Тревожность», куда и войдут первые автопереводы Мишина — Хийри.

Переводческая деятельность для А.И. Мишина (Олега Мишина — Армаса Хийри) на всем протяжении его творчества была важным этапом продвижения к обретению этнического «я»: на первых этапах — это переводы финноязычной лирики для изучения финского языка и стихосложения на родном языке, далее — автопереводы как диалог двух художественных картин мира и позже — обретение своей собственной истории в контексте истории своего народа.

Список литературы

Исследования

- 1 Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества: сб. избранных трудов. М.: Искусство, 1979. С. 7–180.
- 2 Буянова Л.Ю., Щибря О.Ю. Художественный текст как уникальная модель ментального мира // Культурная жизнь юга России. Филология. Краснодарский государственный институт культуры, 2015. № 2 (57). С. 71–74.
- 3 Вайнрайх У. Языковые контакты: состояние и проблемы исследования. Киев: Вища школа, 1979. 260 с.
- 4 Гусейнов Ч.Г. Проблемы двуязычного художественного творчества в советской литературе // Единство, рожденное в борьбе и труде. М.: Известия, 1972. С. 300–317.
- 5 Дубровина К.Н., Кутьева М.В. Образ птицы: от Библии к художественному тексту // Вестник РУДН, серия Лингвистика. 2009. № 1. С. 69–77.
- 6 Кабакчи М.К. Билингвизм как ключевой фактор авторизованного перевода художественного произведения // Вестник СПбГУ, 2011. Сер. 9. Вып. 3. С. 111–117.
- 7 Финкель А.М. Об автопереводе // Теория и критика перевода. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1962. С. 104–125.
- 8 Grönstrand H. Self-translating: linking, languages, literary traditions and cultural spheres // Cosmopolitanism and Transnationalism: Visions, Ethics and Practices. Helsinki: Collegium for Advanced Studies, 2014. P. 116–137.

Источники

- 9 Мишин А.И. Снег на пушках: книга стихов. М.: Современник, 1980. 110 с.
- 10 Мишин А. Тревожность: стихи. Петрозаводск: Карелия, 1978. 120 с.
- 11 Hiiri A. Ikkunani katsoo maailmaan: runoja. Petroskoi: Karjala, 1976. 95 S.
- 12 Hiiri A. Juuret avaruuteen: runoja. Petroskoi: Karjala, 1980. 70 S.
- 13 Kielitoimiston sanakirja // Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. Helsinki, 2020. URL: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/tupa> (дата обращения: 11.05.2020).

References

- 1 Bakhtin, M.M. "Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel'nosti" ["Author and Hero in Aesthetic Activity"]. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskustvo Publ., 1979, pp. 7–180. (In Russ.)
- 2 Buianova, L.Iu., and Shchibria, O.Iu. "Khudozhestvennyi tekst kak unikal'naia model' mental'nogo mira" ["Artistic Text as a Unique Model of the Mental World"]. *Kul'turnaia zhizn' iuga Rossii. Filologiya. Krasnodarskii gosudarstvennyi institut kul'tury*, no. 2 (57), 2015, pp. 71–74. (In Russ.)
- 3 Vainraikh, U. *Iazykovye kontakty: sostoianie i problemy issledovaniia* [Language Contacts: The State of Art and the Problems of Research]. Kiev, Vishcha shkola Publ., 1979. 260 p. (In Russ.)
- 4 Guseinov, Ch.G. "Problemy dvuiazynnogo khudozhestvennogo tvorchestva v sovetskoi literature" ["Problems of Bilingual Creative Art in Soviet literature"]. *Edinstvo, rozhdennoe v bor'be i trude* [The Unity That Was Born in Struggle and Labor]. Moscow, Izvestiia Publ., 1972, pp. 300–317. (In Russ.)
- 5 Dubrovina, K.N., and Kut'eva, M.V. "Obraz ptitsy: ot Biblii k khudozhestvennomu tekstu" ["Image of the Bird: from the Bible to the Literary Text"]. *Vestnik RUDN, seriia Lingvistika*, no. 1, 2009, pp. 69–77. (In Russ.)
- 6 Kabakchi, M.K. "Bilingvizm kak kliuchevoi faktor avtorizovannogo perevoda khudozhestvennogo proizvedeniia" ["Bilingualism as a Key Factor in Self-Translation of a Work of Art"]. *Vestnik SPbGU, Vol. 9*, issue 3, 2011, pp. 111–117. (In Russ.)
- 7 Finkel', A.M. "Ob avtoperevode" ["About Self-Translation"]. *Teoriia i kritika perevoda* [Theory and Criticism of Translation]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta Publ., 1962, pp. 104–125. (In Russ.)
- 8 Grönstrand, Heidi. "Self-translating: Linking, Languages, Literary Traditions and Cultural Spheres." *Cosmopolitanism and Transnationalism: Visions, Ethics and Practices*. Helsinki, Collegium for Advanced Studies, 2014, pp. 116–137. (In English)

Научная статья /
Research Article

УДК 398.4
ББК 82.3(5)Инз

ПОЧОНГ: СОВРЕМЕННЫЕ ФАБУЛАТЫ О ЗОМБИ В ИНДОНЕЗИИ

© 2021 г. М.В. Фролова

*Институт стран Азии и Африки,
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 20 июля 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 17 ноября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-354-369>

Аннотация: В статье об индонезийском «зомби» (*почонг*) рассматриваются характерные для региона черты жанра народного рассказа о встречах с персонажами низшей мифологии, прослеживается этимология слов *ханту* («призрак», «нежить») и *почонг* («завернутый в саван»), приводится полный перевод типичного фабулата («Почонг и тележка с баксо»). Научную новизну статьи о *почонге* обеспечивает отсутствие узкоспециальных публикаций на русском языке, в которых эта тема разрабатывалась бы на аутентичном материале. Исследования на английском и индонезийском языках ограничены. В задачи данной статьи входят сбор данных о персонаже низшей мифологии *почонге* из индонезийских источников, изучение образа *почонга* и нарративов о нем, поиск ближайших аналогий в мировом фольклоре, интерпретация значений образа в современной индонезийской культуре. *Почонг* для верующих — символ бренности земного существования. В некоторых кругах мусульман-традиционалистов современной Индонезии практикуются ритуалы, связанные с *почонгом* («клятва *почонга*» и *песугихан*). В наши дни *почонг* часто демифологизируется и тиражируется в массовой культуре, чему способствует популярность уличных флешмобов, пранков и фильмов ужасов. Благодаря результатам комплексных исследований феномена популярности зомби можно пролить свет на значение и коннотации образа *почонга* как ходячего мертвеца, применив концепт Тода Платтса, который перечисляет варианты значений образа зомби (расизм, терроризм, культура потребления, классовое неравенство, распад нуклеарной семьи и т. д.). Образ *почонга* как угнетаемого человека из народа используется для выражения политического протеста. Социальное прочтение *почонга* как маргинала является актуальным для исследований фольклора Индонезии, а также для изучения индонезийского хоррор-дискурса в целом.

Ключевые слова: почонг, индонезийский фольклор, фольклор о призраках, фабулат, зомби.

Информация об авторе: Марина Владимировна Фролова — кандидат филологических наук, доцент, Институт стран Азии и Африки, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, ул. Моховая, д. 11, стр. 1, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9120-4671>

E-mail: m.v.frolova@gmail.com

Для цитирования: Фролова М.В. Почонг: современные фабулаты о зомби в Индонезии // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 354–369.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-354-369>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

POCONG: CONTEMPORARY ZOMBIE STORIES IN INDONESIA

© 2021. Marina V. Frolova

*Institute of Asian and African Studies,
Moscow State University, Moscow, Russia*

Received: July 20, 2020

Approved after reviewing: November 17, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The paper about the Indonesian “zombie” *pocong* examines specific features of the ghost stories in Indonesia, tracks the etymology of the words *hantu* (“ghost,” “undead”) and *pocong* (“wrapped in shroud”), and includes a translation of a typical ghost story (“Pocong and a Cart Hawker”). It introduces the hitherto understudied material in Russia that counts only a small number of Indonesian and Anglophone works. The aims of this paper include collecting data about this mythological creature from Indonesian sources, studying the image of *pocong* and contemporary narratives about him, searching his closest parallels in the world folklore, and interpreting the meanings of the character discovered in modern Indonesian culture. For religious people, *pocong* is a symbol of the frailty of life. Some traditional Muslims in modern Indonesia practice *pocong* related rituals (“*Pocong’s oath*,” *pesugihan*). Nowadays, the image of *pocong* is demythologized as it circulates in urban flesh-mobs, pranks, and horror films. The typology of this scary image is surprisingly similar not to Muslim genies but to from Chinese hopping vampires. Modern zombie studies shed light on the genealogy of *pocong* as a walking dead. Todd K. Platts discusses the spectrum of potential underpinnings of the zombie that include racism, terrorism, class inequality, disintegration of a nuclear family, consumer culture *etc* that may be applied to *pocong* as well. *Pocong* symbolizes oppressed common folk and this image is frequently used in mass political protests. Interpretation of *pocong* as a marginalized figure is relevant for the folklore studies in Indonesia, as well as for the study of horror-discourse in general.

Keywords: pocong, Indonesian folklore, ghostlore, ghost story, zombie.

Information about the author: Marina V. Frolova, PhD in Philology, Associate Professor, Institute of Asian and African Studies, Lomonosov Moscow State University, Mokhovaya 11-1, 125009 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9120-4671>

E-mail: m.v.frolova@gmail.com

For citation: Frolova, M.V. “Pocong: Contemporary Zombie Stories in Indonesia.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 354–369. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-354-369>

Жанр *черита ханту* и его персонаж *почонг*

В 2020 г. численность населения Индонезии приблизилась к 270 млн, среди которых почти 230 млн — мусульмане¹. Традиционный ислам народов Индонезии сохраняет домусульманские элементы и инкорпорирует анимистические верования, отраженные в фольклоре на всем протяжении его развития.

Фольклор в Индонезии называют *черита ракьят* (*cerita rakyat*), «народная история». От санскритизма *черита* также происходит наименование жанра *черита ханту* (*cerita hantu*), рассказа о встрече с персонажем низшей мифологии (*ханту*). Индонезийская демонология как система народных представлений о *ханту* и совокупность нарративов о них — мало изученное обширное поле для исследователей разных специальностей, в особенности для фольклористов, антропологов, культурологов. В современной Индонезии рассказы о восставших из мертвых — один из самых живых фольклорных жанров. Как личный опыт встречи с *ханту* (меморат), так и пересказ чужого опыта (фабулат) остаются «классикой» непринужденного общения и рассказа по случаю.

Один из самых популярных персонажей индонезийской демонологии — **почонг** — туго завернутый в свой саван оживший мертвец, вставший из могилы. Научную новизну статьи о *почонге* обеспечивает отсутствие узкоспециальных публикаций на русском языке, в которых эта тема разрабатывалась бы на аутентичном материале. Исследования на английском и индонезийском языках ограничены; внимание зарубежных ученых обычно привлекают лишь некоторые аспекты образа, например, наибольший интерес у индонезийцев связан с ритуалом «клятва *почонга*» в контексте

¹ Последняя перепись населения Индонезии проходила онлайн с 15 февраля по 29 мая 2020 г. Точные результаты будут опубликованы на сайте Центрального бюро статистики.

исламского права (*фикх*) [8]. Краткие статьи на индонезийском и английском о *почонге* размещены в тематических энциклопедиях [6] и имеют дескриптивный характер. Сами фабулаты о *почонге* часто выходят в печать в небольших сборниках *черита ханту* [17; 23; 24] и часто содержат не только нарратив, но и описание призрака.

В задачи данной статьи входят сбор данных о персонаже низшей мифологии *почонге* из индонезийских источников, изучение образа *почонга* и нарративы о нем, поиск ближайших аналогий в мировом фольклоре и фольклоре о призраках (*ghostlore*), интерпретация значений образа в современной индонезийской культуре.

Народный рассказ о встрече с духами как древнейший жанр мифологической прозы повлиял на развитие литературы в дальневосточном культурном регионе, где появились литературные жанры «о необычном». В Китае народная демонологическая проза стала базой для танской новеллы VII–X вв. [12; 11] и ее блестящей стилизации XVII в. [14]. Многочисленные новеллы о чудесах — неотъемлемая часть литератур дальневосточного региона, включая вьетнамскую [13]. Традиционная литература Индонезии не создает отдельного традиционного литературного жанра «записок о необычном» по восточноазиатской модели. Но в современности, помимо любительских Интернет-блогов, сборники рассказов о встречах с духами выходят в печать и имеют немалую популярность, занимая свою нишу на книжных прилавках. В Индонезии жанр *черита ханту* не только сохранился, не затерявшись в исламской традиции, но и укрепил свою литературную позицию. «Можно сказать, что демонология, с одной стороны, благодаря своей пластичности и склонности к компромиссам с разными идеологическими системами, а с другой, в силу особенной близости к универсальным, “архетипическим” ощущениям и переживаниям, являет собой едва ли не самую устойчивую часть мифологической традиции» [3, с. 7]. В островной стране, где проживают представители множества разных этносов, выявление и изучение общих культурных связей особенно актуально. Жанр *черита ханту* является не только незаменимым инструментом для понимания современной культуры; эти тексты служат хорошим материалом для реконструкции древнего мировоззрения, хранят закодированную информацию об общих австронезийских корнях и могут быть интересны разным специалистам.

Черита ханту часто сохраняют рудименты ритуала: «жрец» и «жертва», пугающий и пугающийся. Главные акторы — *человек*, обычно выходец из низов, и *нечеловек*, *ходячий* мертвец или призрак, *выходец* с того света. Встреча один на один человека с нечистью происходит в пограничных зонах, в переходных пространствах и времени: в полночь, полдень, в сумерки, на перекрестке дорог. Место встречи считается опасным — в Индонезии это пространство около особых деревьев, гробницы, склепы, могилы мусульманских святых (*keramat*), кладбища, темные углы, колониальные голландские дома, больницы, ванны и туалетные комнаты. Такие места обычно маркированы словами *angker* или *wingit*, которые и означают «место силы», «заколдованное место». Нечисть, встретившаяся человеку, обычно привязана к своему локусу, чаще всего к месту своей смерти, и далеко за его пределы выходить не может. Иногда призраки не имеют злых намерений (*niat jahat*), но все равно являются людям, страдая сами от своей неприкаянности. Таких призраков часто называют «любопытные души умерших» (*arwah penasaran*). Не все словари фиксируют значение *ханту* как демона, вселяющегося в человека помимо его воли. В таком случае вместо *ханту* употребляется заимствованный библеизм *сэтан* (*setan*, «противник»), который понимается в народе ближе по значению к русскому «черт», «бес» (в религиозных мусульманских кругах о дьяволе говорят *ибليس* или *шайтан*). Различные *сэтан* (более позднее понятие) и *ханту* (более раннее) и являются главными героями народных рассказов о встречах с ними. Фонд этих текстов, устных и письменных, постоянно пополняется.

Словари индонезийского языка содержат много лексических единиц для обозначения разных *ханту*. Большой словарь индонезийского языка дает перевод *hantu* на русский как «дух (гл. обр. злой), призрак» [1, т. 1, с. 300]. Протоавстронезийский вариант (PAN) самого слова *hantu* реконструируется как **ʔaNiCu* и имеет значения *ghost, spirit of the dead, owl*. [7]². Прото-малайско-полинезийский (PMP) вариант **ʔanitu* имеет значения *ghost, ancestral spirit, nature spirit, corpse, owl, various plants* [7]³. Расширение семантики от «духа предка» до «труп» является связующим звеном в современном понимании

2 Форма PAN **ʔaNiCu* URL: https://www.trussel2.com/acd/acd-pl_pan.htm#q (дата обращения: 15.11.2020).

3 Форма PMP **ʔanitu* URL: https://www.trussel2.com/acd/acd-pl_pan.htm#q (дата обращения: 15.11.2020).

слова *ханту*. Сохранение значения «сова» имеет мифологический рефлекс в образе *ханту лангсуир*, призраке женщины с длинными волосами и ногтями, дырой на спине, способной превращаться в ночных птиц⁴. Значение «различные растения» напрямую связано с популярными представлениями о месте отдыха *ханту* — часто это особые деревья, например, баньян или банан. Прото-малайский (РМ) корень слова совпадает с современным (**hantu*).

В современном индонезийском *hantu* выполняет роль первой основы для двусоставных обозначений конкретных призраков, которые получают свое наименование сообразно их действиям: *ханту голек* (*hantu golek*) — призрак, катающийся по земле, *ханту хару-хару* (*hantu haru-haru*) — призрак, который заводит людей в пустынные места [1, т. 1, с. 300]. *Ханту бангкит* (*hantu bangkit*), *ханту бунгкус* (*hantu bungkus*) или *ханту капан* (*hantu karan*) — это «закутанный призрак», «призрак в саване», эвфемизмы *почонг* — (*pocong*). *Hantu* в «Большом толковом словаре индонезийского языка» объясняется как «злой дух, которого, как считается, можно обнаружить в конкретных местах» *roh jahat (yang dianggap terdapat di tempat-tempat tertentu)*. Далее приводятся 25 сложных слов с корневой морфемой *hantu* для обозначения конкретных духов, в большинстве своем, духов природы (*ханту* воды, *ханту* ветра и т. д.). Среди них есть и *ханту почонг* — «*ханту*, напоминающий труп, завернутый в саван» (*hantu yang menyerupai mayat terbungkus kafan*)⁵ [10].

Интересно, что слово *pocong* в «Большом индонезийско-русском словаре» имеет лишь значение «сноп (риса)» [1, т. 2, с. 152]. «Большой толковый словарь индонезийского языка» [10] поясняет, что это счетное слово для вязанки рисовых колосьев (*serocong padi*), от яванского слова «связать», предназначенного специально для сбора рисового урожая. Второе значение слова — известный всем *почонг*, «труп в саване» (*mayat yang dibalut kain kafan*)⁶.

Название этого существа имеет любопытное происхождение в этнокультурном контексте мусульманских народов региона. В Индонезии и Малайзии мусульман хоронят без гроба как можно раньше, в день смерти, до наступления темноты. Покойника тщательно омывают без промывания носа и рта. Тело умершего несколько раз оборачивают белой тканью, пропитанной бла-

4 Женщина с совой или женщина-сова — мифологическая универсалия (Афина, Лилит и т. д.). Подробнее о *лангсуир* см.: [5, с. 177].

5 Точная ссылка на *hantu*: URL: <https://kbbi.web.id/hantu> (дата обращения: 15.11.2020).

6 Точная ссылка на *pocong*: URL: <https://kbbi.web.id/pocong> (дата обращения: 15.11.2020).

говониями на основе камфоры, завязывают погребальный саван над головой, на ногах и на шее. *Кафан*, саван, (*kain kafan*) желателен должен быть белого цвета. После окутывания покойника кладут на носилки (*keranda mayat*) и несут на кладбище. Согласно сунне, тело умершего должно касаться земли, поэтому гроб воспринимается как препятствие к возвращению в вечную жизнь. Обязательна и погребальная молитва над телом (*salat jenazah*): обязательно читают суру Йа Син (К:36). При омовении, выносе тела, положении в могилу и установке памятника должны учитываться ориентиры на Мекку (*kiblat*).

Если погребение проходит неправильно, то, согласно поверьям, если человек умер не своей смертью, а, например, в результате убийства, самоубийства или несчастного случая, умерший не может упокоиться. *Почонг*, как и все *ханту*, не принадлежит миру духов-предков (*roh nenek moyang/roh leluhur*), а продолжает скитаться по земле (*gentayangan*). Если у покойного остались в мире живых незаконченные дела — он выскакивает из могилы на сороковой день.

В начале XX в. в исследованиях по малайскому анимизму, магии, фольклору и демонологии (в работах Р.О. Уинстедта, У.У. Скита и др.) *почонг* именовался эвфемизмом «закутанный призрак» (*hantu bungkus*). «Мифология — это еще не литература, но порождающее ее воображение является движущей силой литературы. “Закутанный Призрак” малайцев, столь туго запеленутый в саван, что он в состоянии передвигаться, только перекатываясь с боку на бок ... — вот герои до ужаса серьезных малайских историй о привидениях» [2, с. 22]. Поверье о *почонге* распространено в основном на островах Ява и Суматра. Любопытно, что *почонг* почти всегда мужчина. У *почонга* зеленое лицо (либо частично сохранившееся лицо разлагающегося трупа, с затычками для ноздрей) и пустые, либо светящиеся зеленым или красным светом глазницы. «В тот момент Деви подняла голову и застыла от ужаса — перед ней стоял белый *почонг*. Он выглядел жутко — все лицо уже истлело и почернело, глаза были красного цвета, он ничего не делал, лишь прыгал вперед-назад перед испуганной Деви и хихикал...» [17, с. 23–24]. «Из-за того, что у *почонга* связаны ноги, он не может ходить — только прыгать. Однако они также умеют летать. Люди верят, что эти *ханту* существуют потому, что что-то (или кто-то) удерживает их на земле. Связанные ноги заставляют *почонга* передвигаться прыжками или парить в воздухе» [23, с. 42–44].

Схож по описанию китайский прыгающий вампир *цзянши* (僵尸 *jiāngshī*, «окоченевший труп»). Он также передвигается прыжками, но вытянув вперед руки. *Цзянши* является в официальном платье династии Цин, что объясняется тем, что в чиновниках простой народ видел бездушных и кровожадных созданий. Ночами *цзянши* ищет своих жертв, чтобы поглотить их энергию *ци*, а днем отдыхает в гробу или в пещере. В современной культуре и кино *цзянши* — гибрид зомби и вампира, но изначально кровопийцей его не представляли. Популярность «китайский прыгающий вампир» приобрел благодаря гонконгскому кинематографу 1980-х гг. [9].

Фабулат «Почонг и тележка с баксо»

Полный перевод на русский одного из таких *черита ханту* позволяет «ощутить» типичный рассказ о встрече с *почонгом*. Текст дополнен схематичными указаниями ключевых моментов фабулата, релевантных для многих других подобных текстов. Точные данные фиксации «**Почонг и тележка с баксо**» (*Pocong gerobak bakso*)⁷ отсутствуют, но, судя по публикации в сборнике *черита ханту*, это примерно 2010 г. (в таких книгах малого формата обычно выходят свежие истории).

В Индонезии еду часто продают прямо на улице с небольших передвижных тележек. Баксо — индонезийский суп с фрикадельками, часто с добавлением лапши или овощей. Упоминаемый в конце город — Джокьякарта — маркирует место происшествия: это случилось на Яве.

«Сумарди упорно трудился, чтобы прокормить семью — продавал суп баксо, наворачивая круги по окрестностям. Пока в тележке был баксо — не шел домой, пусть уже и темень на дворе (А).

Однажды в ночь с четверга на пятницу (*malam Jumat Kliwon*) Сумарди особенно не везло, обошел он округу несколько раз, но тележка опустела едва ли наполовину. Он толкал ее дальше и не собирался возвращаться, пока не продаст все до последнего. Так уж случилось, что проходил он по одной из тихих улочек мимо особого места, где, как говорили, творилось невероятное (*wingit*). Внезапно Сумарди задрожал от ледяных порывов про-

7 Перевод выполнен студенткой ИСАА МГУ Александрой Игоревной Лунёвой (аспиранткой с 2020 г.) в рамках курсовой работы третьего курса бакалавриата (защита — 2017 г.) по направлению «индонезийская филология, литературоведение». Научный руководитель — М.В. Фролова.

бирающего до костей ветра. В необъяснимом ужасе спрятался он под огромным баньяном, сердце от страха только и стучало тук... тук... тук... тук...

Понемногу оправившись, но не сделав и шага вперед, Сумарди настороженно озирался по сторонам. Его нос уловил запах гнили, который из еле заметного становился все сильнее... (В) Обернувшись к тележке, Сумарди застыл в оцепенении! Прямо на ней лежал (tiduran) почонг в белом саване! (С)

Сумарди немедленно бросился прочь оттуда и кричал: «Почо-о-о-о-оонг! Там Почо-о-о-о-о-онг! Поч-о-о-о-о-о-онг!» (D) Жители округа сбежались на вопли, расспрашивали Сумарди:

— Что с тобой стряслось? (Е)

— Там почоо-о-о-онг! Прямо на моей тележке!

— Где? — спросил народ.

— Севернее от деревни под большим баньяном, — отвечал испуганный Сумарди. Деревенские рассказали ему, что там призраков действительно тьма-тьмушая (angker) — ведь под большим баньяном-то была могила (makam)! (F) Ее обитатель (hantu penunggi) частенько беспокоил припозднившихся путников. Услышав рассказ местных и немного успокоившись, Сумарди позвонил сыну, тот приехал и забрал его домой вместе со злосчастной тележкой. С тех пор Сумарди больше не отваживался продавать баксо — не хотелось ему, чтобы та история повторилась. Вот и устроился он подметать полы в одном из частных университетов в Джокьякарте» (G) [17, с. 11–13].

Приведенный текст позволяет сформулировать ключевые моменты фабулата: человек из народа занимается своими делами (А — **отправная точка, изначальная гармония**), но тут появляются тревожные ощущения и намеки в природе и окружающей обстановке, что что-то пошло не так. Человек сталкивается с некоторыми предчувствиями и предзнаменованиями (firasat). Рассказчиком создается тревожная атмосфера (suspense) — внезапно выключается свет, налетает холодный ветер, волосы встают дыбом, бегут мурашки по коже (В — **предчувствие**). Далее происходит момент, обозначаемый всегда устойчивым словосочетанием «явление нечисти» (penampakan hantu) (С — **явление нечисти**). Кульминация — явление истинного лица таинственного встречного, момент узнавания нечисти человеком. В момент узнавания самого ханту наступает реакция (D). Сразу после узнавания в странном незнакомце призрака человек начинает бежать от него или применять противодействие от угрожающей демонстрации ножей,

игл и ножниц до чтения сур Корана, и, как правило, ему удастся спастись (**Е — спасение**). Далее другие второстепенные персонажи подтверждают: правда, это был *ханту*, так как он часто встречался в том самом месте, где появился (**Е — подтверждение другими**). Фабулат заканчивается тем, что встретившийся с *ханту* человек больше в то место не ходил, переехал, сменил работу либо заболел (**Г — финал**), как это случилось с Мас Гоно, к которому в гости нагрянул *почонг*, устроил с ним «дуэль взглядов» (*adu pandang*), и далее *почонг* отступил и «отпрыгнул назад под свое банановое дерево⁸, где и был его дом. А Мас Гоно потом болел три дня» [24, с. 226].

Почонг и народный ислам

Почонг для верующих — символ бренности земного существования. Выражение *сумпах почонг* (*sumpah pocong*) означает клятву, сопровождающуюся ритуалом: нужно завернуться в саван как покойник (*dipocong seperti mayat*) и лечь на пол в мечети по направлению к Мекке. Такую клятву дают, если нет доказательств невиновности, — считается, что это клятва перед Богом, преступник заплатит за свои грехи на том свете. В статье «Клятва *почонга*: попытка конструкции культурного *фикха* по-индонезийски» [8] отмечается, что клятва *почонга* является деревенским ритуалом на Яве (в особенности в провинции Восточная Ява). «Исполнитель роли *почонга* произносит клятву лежа, завернувшись в саван», как и подобает умершему мусульманину. Тем не менее клятва нередко приносится другим способом, например, не полностью в саване, а только обмотав голову краем савана и сидя. Обычно клятву приносят мусульмане в присутствии свидетелей в мечети. <...> Клятва *почонга* имеет большие последствия. Если свидетельство, сопровождаемое клятвой, ложно, то исполнителя роли *почонга* коснется кара Господня» [8, с. 5–6].

Другим ритуалом, связанным не только с *почонгом*, но и с другими персонажами низшей мифологии, является *песугихан* (*pesugihan*, от яв. *sugih* — «богатый»), ритуал обогащения. «Дельцы, желающие получить выгоду благодаря сделке с нечистой силой, должны проделать следующее: уединиться возле свежей могилы, читать мантры, которые дал колдун (*dukun*), а для достижения максимальной силы — в определенный день разрыть могилу и выкрасть край савана. Лучше всего если умерший отправился на тот

8 Банан часто называют деревом, в том числе и в Индонезии, на самом деле это многолетнее травяное растение.

свет в ночь на пятницу *кливон* (*malam Jumat kliwon*) или на вторник *кливон* (в день пересечения с последним днем пятидневной яванской недели). Чтобы не произошло подобного осквернения, в провинции Центральная Ява свежие могилы стерегут по очереди в течение сорока дней» [24, с. 35].

Фабулат «Саван — источник наслаждения» (*Kafan sumber kenikmatan*) является примером ритуала *песугихан*. «Земля с могилы рассыпана возле уличного кафе-*варунга* (*warung*), а кусок савана каждый день опускают в хлебку и напитки, которые подают гостям. А потом *почонг* плюнет на еду <...>, но люди не заметят, что от еды плохо пахнет, наоборот, им так понравится вкус, что они пристрастятся и будут приходить еще и еще в то же заведение» [24, с. 35]. *Почонг* пойдет искать свой саван, и не сможет покинуть место, так как попадет в рабство к колдуну-*дукуну*. Как распознать такое заведение? Приводятся его приметы: «...обычно там мало света, а народу полно, очереди огромные. А помимо этого перед *варунгом* обычно растет примечательное дерево, где *почонг* и отдыхает, пока кафе закрыто» [24, с. 37].

Клятва почонга и *песугихан* демонстрируют, что ритуальная сторона мифологии *почонга* сохраняет свою актуальность в деревенских кругах; для городского населения более актуальны современные формы фольклора.

Современный фольклор и Интернетлор

Самым популярным призраком Индонезии обычно считают *кунтиланак*. «Это призрак молодой женщины, который предупреждает о своем появлении голосами птиц, ароматом цветов, а в момент узнавания человеком превращается в нежить, намеревающуюся убить свою жертву. Большинство народных рассказов о *кунтиланак* повествуют либо о смерти в родах, либо об умершей не своей смертью жертве насилия, после чего несчастная превращается в вампироподобную нечисть» [5, с. 173]. Наряду с ней, «сестрицей Кунти» (*mbak Kunti*), «господин Почонг» (*pak Pocong*) является простому народу и становится персонажем не только устных рассказов и блогов в Интернете, но и бульварной литературы, комиксов, любительских видео, флешмобов, помимо своего заметного присутствия в кинематографе Индонезии, в комедии и в хорроре. Молодежь разыгрывает прохожих, устраивает уличные *пранки*, снимает видео для своих *youtube*-каналов, делает анимации (серия *Смешной хоррор* [15]) и комические видеоролики (*Комната застенчивых призраков* [16]). 1 апреля 2020 г., в разгар пандемии коронавируса Covid-19,

двое жителей деревни Сукохарджо, провинция Центральная Ява, нарядились *почонгами*, чтобы распугивать общительных соседей и их детей, любителей собратся большой компанией. Пара ходячих мертвецов «наглядно» предупреждала об опасности смертельной инфекции и в то же время карнавально предлагала смеховую защитную реакцию от паники [21].

Индонезийский зомби

Из путающих, но никогда не изображаемых иначе, чем в фольклорной словесности, призраков прошлого современные *кунти* и *почонг* превратились в персонажей поп-культуры. Исходя из этого положения, к анализу современного образа *почонга* как *живого мертвеца* можно применить модель, изначально возникшую в *zombie studies* — комплексном изучении феномена популярности зомби в массовой культуре. Самая известная концепция, предлагающая читать зомби социологически, принадлежит Тодду Платтсу, который обращается к истории субжанра *zombie movies* и перечисляет варианты значений образа (от расизма до распада нуклеарной семьи, от обвинения в адрес культуры потребления до терроризма). «Социологи могут предоставить важные точки зрения того, как зомби-культура отражает, меняет и запечатлевает существующее неравенство, в особенности в отношении расы, **класса** (выделено мной. — М.Ф.), пола и сексуальной ориентации» [4, с. 166–167]⁹.

Многие индонезийцы соглашались, что *почонг* сейчас — это портрет бедняка, бездомного и маргинала (а его «призрачная подруга» *кунтиланак* — образ проститутки). Лидер Демократической партии Индонезии Анас Урбанингрум в 2011 г. дал интервью, в котором он упомянул, что «в Индонезии ужасы — это истории про *кунтиланак*. Она в простом белом платье, живет если не на дереве, то на обочине дороги, иногда притворяется продавщицей *джаму* (средств традиционной медицины. — М.Ф.) или уличной девкой. Если не *кунти*, то *почонг*, рожа страшная, весь его наряд — саван, является на могилах и в темных закоулках. Вот она, визуализация того, что мы должны побороть, чтобы преодолеть бедность в Индонезии» [19]. Анас Урбанингрум обращается к идее, что *ханту* — это продукт воображе-

9 Раса, гендер и сексуальная ориентация — не менее важные темы, волнующие индонезийское общество. Для прочтения *почонга* как представителя LGBTQ+ необходимо дополнительное исследование, основанное на современных индонезийских фильмах ужасов о *почонге*, но это выходит за рамки данной статьи.

ния простого народа (о чем также говорят и строгие исламские богословы, стараясь искоренить суеверия) и что *ханту* — лишь образы несчастных маргинализированных групп индонезийского общества.

Почонг, с одной стороны, символизирует уникальность неортодоксального ислама, допускающего верования в *ханту*. Для верующих традиционалистов мифо-ритуальный комплекс вокруг образа *почонга* не вызывает противоречий: доказательством тому служат постоянно обновляющиеся новости о том, кто и когда дал *клятву почонга*, совершил обряд *песугихан*, привлек *почонга* служить для личного обогащения и т. д. Сторонники чистого ислама выступают против всех суеверий, но и в их среде *почонг* известен как мифологический персонаж, с акцентом на социальных коннотациях образа. Как и все *ханту*, *почонг* — неприкаянная душа. Он не может жить по-человечески в буквальном смысле. Его пугающий и одновременно нелепый вид напоминает народный протест, заметный и мало эффективный. Во многих демонстрациях люди наряжаются в *почонга*, выражая тем самым свое категорическое несогласие с правительством. Такое понимание образа подтверждает тезис Анаса Урбанингума, подчеркнувшего классовый элемент в образе *ханту*.

Иногда демонстранты сжигают куклу *почонга*, которая содержит узнаваемые черты конкретного политика или к ней приклеен его/ее портрет, например, 24 сентября 2018 г. в Бенгулу [18] или 9 октября 2020 г. в Наган Райя, провинция Аче, во время массовых протестов рабочих и студентов против сводного законопроекта о создании рабочих мест (*Undang-Undang Ciptaker*) [20]. *Почонг* — призрак угнетенных и рабочих. Также *почонг* выполняет функцию «черной метки» для нарушителя (уклонение от мер по безопасности, несоблюдение «протокола здоровья»¹⁰) или официального лица, злоупотребившего полномочиями (публичное сжигание *почонга* как «куклы-реплики» политика).

Почонг, как отмечалось выше, часто становится костюмом для молодежного времяпрепровождения. Однако во время пандемии Covid-19 ряженые *почонги* не только добровольно развлекают жителей своего района: *почонг* становится «костюмом позора» для нарушивших масочный режим (14 ноября 2020 г.) [22].

10 Протокол здоровья (*protokol kesehatan*) — комплекс мер по борьбе с распространением коронавирусной инфекции: обязательное ношение в публичных местах медицинских масок, перчаток, соблюдения социальной дистанции и т. д.

Маргинальность образа *почонга* акцентирована на социальной стороне, но возможны и известные варианты альтернативных символических прочтений. Социальные коннотации образа *почонга* не противоречат его «чистым», фольклорным формам, а дополняют и оживляют их. Фабулаты о ходячем мертвеце, пугающем своего визави, продолжают преумножаться, передаваться устно и фиксироваться письменно.

Список литературы

Исследования

- 1 Большой Индонезийско-русский словарь: в 2 т. / под ред. Р.Н. Коригодского. М.: Русский язык, 1990. 560 с. + 496 с.
- 2 Винстедт Р. Путешествие через полмиллиона страниц. История классической малайской литературы / пер. с англ. под ред., с предисл. и примеч. Б.Б. Парнике-ля. М.: Наука, 1966. 291 с.
- 3 Неклюдов С.Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традици-онной словесности // Восточная демонология. М.: Наследие, 1998. С. 6–43.
- 4 Платтс Т. Обнаружение зомби в социологии поп-культуры // Археология рус-ской смерти. 2017. Т. 4, № 1. С. 151–173.
- 5 Фролова М.В., Лунёва А.И. Месть Кунтиланак: индонезийский призрак в совре-менной культуре // ЭТНОГРАФИЯ / ETNOGRAFIA. 2019. № 1 (3). С. 173–192. DOI: 10.31250/2618-8600-2019-1(3)-173-192
- 6 Bane T. Encyclopedia of Demons in World Religions and Cultures. Jefferson, North Carolina, and London: MacFarland & Company, Inc. Publishers, 2012. P. 161–162.
- 7 Blust R., Trussel S. Austronesian Comparative Dictionary. 2010-. URL: <https://www.trussel2.com/> (дата обращения: 15.11.2020).
- 8 Fuad Iwan Zaenul. Sumpah Pocong: Upaya Konstuksi Fiqh Kultural Khas Indonesia // Jurnal Hukum Islam. 2014. № 12 (1). P. 63–86. (Иван Зайнул Фуад. Клятва почонга: попытка конструкции культурного фикха по-индонезийски) (на индон. яз.)
- 9 Hudson D. Modernity as Crisis: *Goeng Si* and Vampires in Hong Kong Cinema // Draculas, Vampires, and Other Undead Forms. Essays on Gender, Race and Culture / ed. by J.E. Browning, C.J. Pickart. Lanham, Maryland, Toronto, New York, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2009. P. 203–233.
- 10 Kamus Besar Bahasa Indonesia Edisi Kelima / Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia (Большой тол-ковый словарь индонезийского языка / пятое изд., под ред. Института развития языка при Министерстве образования и культуры республики Индонезии). URL: <https://kbbi.kemdikbud.go.id/> (дата обращения 15.11.2020) (на индон. яз.)

Источники

- 11 Гуляка и волшебник. Танские новеллы (VII–IX вв.) / пер. с кит. И. Соколовой и О. Фишман. М.: Худож. лит., 1970. 335 с.
- 12 Дважды умершая. Старые китайские повести / пер. с кит. Д. Воскресенского. М.: Худож. лит., 1978. 405 с.
- 13 *Hуен Зы*. Пространные записи рассказов об удивительном / пер. с вьетнамского М. Ткачёва. М.: Худож. лит., 1974. 240 с.
- 14 *Пу Сун-лин*. Монахи-волшебники. Рассказы о людях необычайных / пер. с кит. и коммент. академика В.М. Алексеева. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 564 с.
- 15 Horor Lucu (Смешной хоррор). URL: https://www.youtube.com/channel/UCunz-OzgrbVmzEUZuifW1_g (дата обращения: 15.11.2020). (на индон. яз.)
- 16 Kamar Hantu Gaguk (Комната застенчивых призраков). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SoIB3oLOpmc> (дата обращения: 15.11.2020). (на индон. яз.)
- 17 *Ketitik Kelik*. Kuntilanak. Kisah Nyata Ketemu Hantu. Yogyakarta: Narasi, 2010. 100 h. (*Кетитик Келик*. Кунтиланак. Реальные истории о встречах с нечистью. Джокьякарта: Нараси, 2010. 100 с.) (на индон. яз.)
- 18 Pendemo Bakar Replika Pocong di Depan Kantor Gubernur Bengkulu (Протестующие сжигают куклу *почонга* перед губернаторским зданием в Бенкулу). URL: <https://bengkuluekspress.com/pendemo-bakar-replika-pocong-di-depan-kantor-gubernur-bengkulu/> (дата обращения: 15.11.2020) (на индон. яз.)
- 19 *Urbaningrum Anas*. Pocong — wajah kemiskinan Indonesia (*Анас Урбанингрум*. Почонг — лицо бедности Индонезии). URL: <https://money.kompas.com/read/2011/02/24/14595922/pocong.wajah.kemiskinan.indonesia> (дата обращения: 15.11.2020). (на индон. яз.)
- 20 Video Mahasiswa dan Buruh di Nagan Raya Bakar Pocong yang Ditempel Gambar Puan Maharani (Видео: студенты и рабочие в Наган Райе сжигают почонга, на котором наклеена фотография Пуан Махарани). URL: <https://aceh.tribunnews.com/2020/10/09/video-mahasiswa-dan-buruh-di-nagan-raya-bakar-pocong-yang-ditempel-gambar-puan-maharani> (дата обращения: 15.11.2020). (на индон. яз.)
- 21 Viral Pocong Bubarkan Warga Berkumpul Kala Wabah Covid-19 (Вирусное видео: почонги разгоняют народ во время эпидемии Covid-19). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EVhezG9pvuM> (дата обращения: 15.11.2020) (на индон. яз.)
- 22 Viral Warga Cinere Depok Dihukum Kostum Pocong Tak Pakai Masker (Вирусная новость: жители Чинере Депок без масок наказаны носить костюм почонга). URL: <https://jakarta.suara.com/read/2020/11/11/175803/viral-warga-cinere-depok-dihukum-pakai-kostum-pocong-tak-pakai-masker> (дата обращения: 15.11.2020) (на индон. яз.)
- 23 *Wikanjati Argo*. Kumpulan Kisah Nyata Hantu di 13 Kota. Yogyakarta: Narasi, 2010. 236 h. (*Арго Виканджати*. Сборник реальных историй о нечисти в тринадцати городах. Джокьякарта: Нараси, 2010. 236 с.) (на индон. яз.)

- 24 *Zidan Mada, Genta D. Bonaventura, Hao Hari. Kisah Tanah Jawa. Jakarta: Gagas Media, 2019. 256 h. (Мада Зидан, Бонавентура Д. Гента, Хари Хао. Истории яванской земли. Джакарта: Гagas Медиа, 2019. 250 с.). (на индон. яз.)*

References

- 1 Korigotsky, R.N., editor. *Bol'shoi Indoneziisko-russkii slovar': v 2 t. [Big Indonesian-Russian Dictionary: in 2 vols.]*. Moscow, Russkii Iazyk Publ., 1990. 560 p. + 496 p. (In Indonesian and In Russ.)
- 2 Winstedt, R.O. *Puteshestvie cherez polmilliona stranits. Istoriia klassicheskoi malaiskoi literatury [Traveling through Half a Million Pages. A History of Classical Malay Literature]*, trans., comm. by B.B. Parnickel. Moscow, Nauka Publ., 1966. 291 p. (In Russ.)
- 3 Nekliudov, S.Iu. "Obrazy potustoronnego mira v narodnykh verovaniiax i traditsionnoi slovesnosti" ["Images of the Other World in Folk Beliefs and Traditional Texts"]. *Vostochnaia demonologiya [Eastern Demonology]*. Moscow, Naslyedie Publ., 1998, pp. 6–43. (In Russ.)
- 4 Platts, T. "Obnaruzhenie zombi v sotsiologii pop-kul'tury" ["Locating Zombies in the Sociology of Popular Culture"]. *Arkheologiya russkoi smerti*, vol. 4, no. 1, 2017, pp. 151–173. (In Russ.)
- 5 Frolova, M.V., and Luneva, A.I. "Mest' Kuntilanak: indoneziiskii prizrak v sovremennoi kul'ture" ["The Vengeance of Kuntilanak: Indonesian Ghost in Modern Culture"]. *ETNOGRAFIYA*, no. 1 (3), 2019, pp. 173–192. (In Russ.) DOI: 10.31250/2618-8600-2019-1(3)-173-192
- 6 Bane, Theresa. *Encyclopedia of Demons in World Religions and Cultures*. Jefferson, North Carolina, and London, MacFarland & Company, Inc. Publishers, 2012, pp. 161–162. (In English)
- 7 Blust, Robert, and Trussel Stephen, editors. *Austronesian Comparative Dictionary*. 2010–. Available at: <https://www.trussel2.com/> (Accessed 15 November 2020). (In English)
- 8 Fuad, Iwan Zaenul. "Sumpah Pocong: Upaya Konstuksi Fiqh Kultural Khas Indonesia" ["Pocong's Oath: an Attempt to Construct Cultural Fiqh in Indonesian Way"]. *Jurnal Hukum Islam*, no. 12 (1), 2014, pp. 63–86. (In Indonesian)
- 9 Hudson, Dale. "Modernity as Crisis: Goeng Si and Vampires in Hong Kong Cinema". *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms. Essays on Gender, Race and Culture*, ed. by J.E. Browning, C.J. Pickart. Lanham, Maryland. Toronto, New York, Plymouth, UK, The Scarecrow Press, Inc., 2009, pp. 203–233. (In English)
- 10 *Kamus Besar Bahasa Indonesia Edisi Kelima, Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia [The Big Indonesian Dictionary, 5th Edition, Edited by the Institute of Language Development and Diplomacy, The Ministry of Culture and Education of Indonesian Republic]*. Available at: <https://kbbi.kemdikbud.go.id/> (Accessed 20 July 2020). (In Indonesian)

Научная статья /
Research Article

УДК 801.731
ББК 83.3(0)32

АЛКЕЙ, ФРАГМЕНТ 140.9 VOIGT: ОДНА НЕРЕШЕННАЯ ПРОБЛЕМА ТЕКСТА

© 2021 г. С.А. Степанцов

*Институт мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 15 октября 2019 г.

Дата одобрения рецензентами: 03 декабря 2019 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-370-381>

Аннотация: В статье рассматриваются два варианта, относящиеся к фрагменту древнегреческого поэта-мелика Алкея 140 Voigt, знаменитому стихотворению с перечислением оружия, украшающего зал. В строке 9 возможны два варианта чтения одного слова: ἔρκος (буквально «ограда, защита», из прямой традиции, представленной папирусным фрагментом) и ἄρκος (буквально «препятствие для чего-либо, вспоможение от чего-либо», из цитаты у Афиней). Слово входит у Алкея в словосочетание, относящееся к поножам: ἔρκος/ ἄρκος ἰσχύρω βέλεος («защита от / препятствие для мощной стрелы»). Вариант из прямой традиции поддерживается сходным употреблением слова ἔρκος в гомеровском эпосе: там он входит в аналогичные синтаксические конструкции, описывающие средства защиты от оружия. Этот вариант принимается современными издателями фрагментов Алкея: Э.-М. Фойгт (1971) и Г. Либерманом (1999). Однако вариант из непрямой традиции ἄρκος представляет собою lectio difficilior и может быть включен в текст фрагмента с не меньшими основаниями. Чтение ἔρκος, в отличие от ἄρκος, могло быть результатом банализации текста. Кроме того, ἄρκος вполне подходит по смыслу к контексту стихотворения, что доказывается употреблением этого слова у более поздних поэтов (Никандра и Оппиана) и, возможно, у самого Алкея в фрагменте 396 Voigt.

Ключевые слова: Алкей фрагмент 140 Voigt, критика текста.

Информация об авторе: Сергей Александрович Степанцов — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2740-004X>

E-mail: stephanicus@mail.ru

Для цитирования: Степанцов С.А. Алкей, фрагмент 140.9 Voigt: одна нерешенная проблема текста // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 370–381.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-370-381>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

ALCAEUS FR. 140.9 VOIGT: THE UNSOLVED PROBLEM OF THE TEXT

© 2021. Sergey A. Stepanstov
A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: October 15, 2019
Approved after reviewing: December 03, 2019
Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The author examines two variant readings in Alcaeus fr. 140 Voigt, a well-known poem listing pieces of arms. These two variants in line 9 are: ἔρκος (direct tradition represented by a papyrus fragment) and ἄρκος (from the quotation in Athenaeus). The word in question is used in the expression describing greaves: ἔρκος/ἄρκος ἰσχύρω βέλεος “a (de)fence against the arrow’s might”. A brief history of these variants in Alcaeus’ editions is outlined. The variant ἔρκος, attested by the papyrus, is supported by Homeric usage of ἔρκος in some parallel constructions of the *Iliad*, where it is used to describe means of defense. This variant is preferred in modern editions of Alcaeus’ fragments, including those by E.-M. Voigt (1971) and G. Liberman (1999). However, ἄρκος of the indirect tradition is a *lectio difficilior* and apparently has no less rights to be included in the fragment. Unlike ἄρκος, ἔρκος could have been a result of banalisation of the text (even as early as before the 2nd century AD). Besides, ἄρκος fits in the context quite well, as one can infer from the usage of the word in later poets Nicander and Oppian, and probably by Alcaeus himself in fr. 396 Voigt.

Keywords: Alcaeus fr. 140 Voigt, text criticism.

Information about the author: Sergey A. Stepanstov, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2740-004X>.

E-mail: stephanicus@mail.ru

For citation: Stepanstov, S.A. “Alcaeus fr. 140.9 Voigt: The Unsolved Problem of the Text.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 370–381. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-370-381>

Как известно, папирусные находки, опубликованные в XX в., не только доставили нам неизвестные ранее тексты античной лирики, но и во многих случаях позволили исправить или переосмыслить фрагменты лириков, ранее известные только по цитатам у других античных авторов, чьи сочинения дошли в средневековых рукописях. Однако не всегда прямой и более древний свидетель текста заслуживает доверия более, чем не прямой, только в силу своей древности. При критике текста всегда приходится учитывать комплекс факторов, порождающих изменения текста при передаче его во времени. В этой заметке речь пойдет о случае, когда чтение античного папируса, представляющего более древнюю стадию рукописной традиции, вытеснило из изданий другой вариант, приведенный в цитате у более позднего автора, текст которого сохранен средневековой рукописью, но соотношение этих двух вариантов может быть оспорено и пересмотрено.

Фрагмент Алкея 140 Voigt — знаменитое стихотворение, в котором лесбосский поэт описывает некое украшенное оружием помещение¹, а затем обращается к своим товарищам со словами о том, что невозможно забыть «об этом» (т. е. об оружии), коль скоро «мы взялись за это дело» (политическое дело гетерии Алкея или даже какой-то определенный заговор). До папирусных находок XX в. это стихотворение было самым длинным сохранившимся текстом Алкея, да и сейчас остается одним из самых длинных и широко известных. Основной источник текста этого стихотво-

1 Согласно преобладающему мнению, оружие располагается в зале, где Алкей пирует с друзьями; впрочем, некоторые исследователи полагали, что описываемое оружие могло находиться в некоем храме или святилище. Детальный обзор мнений — в статье Стефано Качальи [1].

рения — цитата у Афиней в «Пире мудрецов» (кн. 14, 627ab). Текст стихотворения в этой цитате сохранился, по-видимому, довольно хорошо, но с явной заменой лесбосских диалектных форм на аттические. Издатели XIX — первой половины XX вв. постепенно приводили текст в соответствие с уточнявшимися представлениями о лесбосском диалекте и метрическом строении стихов.

В 1951 г. в 22-м томе «Оксиринхских папирусов» [18] были изданы два папирусных фрагмента с частично сохранившимися словами из того же стихотворения: Р.Оху. 2295 fr. 1, I в. н. э. (строки 2–6), и Р.Оху. 2296 fr. 4, II–III в. н.э. (строки 4–9²). Обрывки эти очень малы и поэтому не могли сильно изменить текст в изданиях Алкея, но они, во-первых, подтвердили правильность восстановления некоторых лесбосских форм, а во-вторых, все-таки способствовали уточнению текста в двух местах³. О правильности одного из этих изменений и пойдет речь дальше.

В стихе 9 очередной из перечисляемых предметов вооружения, поножи (κνῆμιδες), назван «оградой от мощной стрелы»: ἔρκος ισχύρω βέλεος. Так выглядит это выражение в последнем критическом издании Готье Либермана [6], так выглядело оно и в монументальном издании Эвы-Мари Фойгт [21]. Однако слово ἔρκος, «ограда», в этом стихе печаталось не всегда, у него здесь своя особенная история.

Основная рукопись сочинения Афиней, к которой восходят все остальные известные рукописи, Codex Venetus Marcianus X в., обозначаемый в изданиях Афиней буквой A, в этом месте цитаты из Алкея содержит не слово ἔρκος, а слово ἄρκος. Это чтение воспроизвели два первые издания «Пирующих софистов», венецианское (1514) и базельское (1535). Это же чтение попало и в самые ранние скудные сборники фрагментов лирики, где присутствовал обсуждаемый фрагмент Алкея.

2 Строки даны по нумерации Фойгт, в издании которой первая сохранившаяся строка этого фрагмента нумеруется как вторая. Фрагмент в этом издании напечатан так, что строку составляет не метрический период, а отдельно каждый из двух составляющих его колонов (нечетные стихи — гликоней, четные — гликоней, расширенный ямбом в конце). Так как Фойгт признавала, что фрагмент не сохранил начала стихотворения, утраченное начало она обозначила точками вверху фрагмента. При таком разбиении стихов на строки нужно было бы считать, что в начале утрачено как минимум две строки, и первую сохранившуюся строку нумеровать как третью. Однако во избежание путаницы придерживаемся здесь неудачной нумерации Фойгт.

3 Коротко об этом: [2, pp. 237–240].

Позднее издатель Афиная Исаак Казобон (в своем знаменитом издании «Пира мудрецов» 1597 г.) отверг такое написание, считая его результатом ошибки, и предложил читать в данном месте ἔρκος⁴. Мотивы Казобона вполне понятны: слово ἔρκος в гомеровском эпосе как раз употребляется в таком же значении для описания защитных средств, причем в сочетаниях, синтаксически почти идентичных тем, что у Алкея: с родительным отделением, который показывает, от чего защищает ἔρκος: ἔρκος... βελέων (Π. 5.316, Афродита прикрывает своей одеждой Энея от стрел); ἔρκος ἀκόντων (Π. 4.137, о митре, защитной навязи у Менелая) и др. Стихотворение же Алкея, в частности описание оружия, как раз полно отчетливо заметных отзвуков героико-эпической традиции⁵. В отличие от ἔρκος, слово ἄρκος⁶ очень редкое: во всей сохранившейся древнегреческой литературе оно встречается считанные разы. Казобону последовали в этом и более поздние издатели Афиная.

Итак, выражение, описывающее поножи у Алкея, ἔρκος ἰσχύρω βέλεος, приблизилось к гомеровскому слогу и в таком виде попало в последующие издания фрагментов греческой лирики, начиная с издания Фульвио Орсини [10]. До конца XVIII — начала XIX вв. мы находим его в изданных текстах Алкея. Например, Кристиан Яни не только приводит в том же виде это выражение в изданном им вместе с комментарием тексте, но и в комментарии настаивает на ошибочности чтения ἄρκος и приводит гомеровские выражения с ἔρκος [11, р. 28].

Однако в начале XIX в. ситуация изменилась. В 1805 г. в седьмом томе своих замечаний на «Пирующих софистов» Иоганн Швайгхойзер [4, р. 416] отверг исправление Казобона, указав, во-первых, на чтение ἄρκος в кодексе А (и в первых двух изданиях Афиная), а во-вторых, на лемму ἄρκος в словаре Гесихия с пояснением: ἄρκεσμα. βοήθεια (Hesych. A 2780). Чтение ἄρκος в цитате из Алкея Швайгхойзер принял в своем издании Афиная [8], оно же было принято и более поздними издателями

4 До XIX в. слово печаталось с густым придыханием, начиная с XIX в. (и в современных изданиях) с тонким, в связи с утвердившимся мнением об отсутствии густого придыхания в лесбосском диалекте. Для нашего вопроса эта разница не имеет значения. Об этом см., например: [3, р. 211 ff].

5 Об этом см., например: [3, р. 211 ff].

6 Конечно, здесь имеется в виду только ἄρκος в значении «средство от чего-либо, защита», а не его омоним, означающий медведицу.

XIX в.: К.В. Диндорфом, А. Мейнеке и Г. Кайбелем. Кайбель, в отличие от Диндорфа, даже не приводил предложенный Казобоном вариант в критическом аппарате.

После Швайгхойзера вариант ἄρκος, естественно, попадает в издания Алкея (например, Г. Аренса [5, р. 242] и Т. Бергка [19]). Издатели Алкея в первой половине XX в., которые уже могли опираться на текст Афиней в издании Кайбеля [9], также приводили текст нашего фрагмента с вариантом ἄρκος. Этот вариант мы находим в издании греческих лириков, выполненном Э. Дилем в 1923 г. [7], а затем в издании Алкея, выполненном Э. Лобелем в 1927 г. [12].

Однако в 1951 г. тем же Лобелем был опубликован упомянутый выше папирусный фрагмент Р.Оху. 2296 fr. 4. В нем, несмотря на его малый размер и поврежденность, ясно читается часть строки, соответствующей девятой в издании Фойгт, с последовательностью букв ерк-, т. е. началом слова еркоc. Вариант, предлагавшийся некогда Казобоном, получил таким образом подтверждение из папирусного источника.

Предпринятое впоследствии издание лесбосских лириков, выполненное совместно Э. Лобелем и Д.Л. Пейджем и вышедшее в свет в 1955 г. [20], стало первым и последним изданием, в котором чтение еркоc и ἄρκος курьезно сосуществуют на равных правах, так как тексты, дошедшие в прямой традиции (а именно — папирусные фрагменты) в нем напечатаны отдельно от текстов, дошедших в традиции не прямой (цитатах). Папирусный фрагмент Р.Оху. 2296 fr. 4 издан в этой книге отдельно под номером I 4 (203 по общей маргинальной нумерации), а цитата из Афиней — под номером Z 34 (357 по маргинальной нумерации). Во фрагменте 203 воспроизводится папирусное чтение ерк-, во фрагменте 357 на соответствующем месте ἄρκος (как в изданиях Афиней), но тут же в аппарате приводится как вариант чтение ерк- из фрагмента 203.

В книге Пейджа «Сапфо и Алкей», вышедшей в том же году [3, р. 210], текст всего большого фрагмента уже дается с чтением еркоc, принятого из папируса, причем альтернатива не только не обсуждается, но и не приводится. В последующих изданиях ἄρκος дают в основном тексте только Б. Марццүло (в издании 1965 г. [14]) и, как ни странно, Пейдж в издании избранной лирики в серии Oxford Classical Texts [13] (1968). В издании Фойгт (1971) фрагмент

с описанием оружия получил номер 140⁷, в основном тексте принят вариант ἔρκος. Под тем же номером и с тем же вариантом находим мы его и в последнем большом издании Алкея, выполненном Либерманом в 1999 г. Вариант ἔρκος отныне приводится только в аппарате как чтение из кодекса А Афиней.

В принципе, такое решение последних издателей вполне понятно. Чтение ἔρκος, которое само собой напрашивается из гомеровских аналогий и которое даже уже было предложено как конъектура Казобоном, найдено во фрагменте прямой традиции — прямом свидетеле текста! И этот свидетель практически современен Афиней и на семь столетий древнее первой известной нам рукописи «Пира мудрецов», донесшего до нас то же стихотворение, а в течение этих семи столетий последовательное переписывание Афиней неизбежно внесло в его текст новые ошибки.

Однако можно посмотреть на вопрос и с другой стороны. Очевидно, что ἔρκος представляет собою *lectio difficilior*, что справедливо отметил Никозиас [2, р. 239]. Конечно, не всякое более трудное чтение имеет преимущество перед более легким, но отвергнуть более трудное чтение напрочь можно только тогда, когда оно представляет собой результат очевидной и объяснимой ошибки или не дает приемлемого смысла. Ни того, ни другого нельзя сказать о чтении ἔρκος.

Вариант ἔρκος, конечно, мог возникнуть в результате незначительной описки, но в то же время он не мог возникнуть в результате банализации текста. Чтение ἔρκος как раз может рассматриваться как типичный результат банализации: древний переписчик заменяет менее частотное и менее понятное слово на более понятное и обычное либо случайно и автоматически, либо сознательно, памятуя гомеровские похожие выражения и «исправляя» доставшийся ему текст (собственно, именно так ведь и поступил Казобон в Новое время). Банализация же эта могла произойти еще до II–III в. н.э., когда был создан дошедший до нас папирус, или в нем самом. А вот обратную замену, такую, чтобы привычное ἔρκος превратилось в ἔρκος, объяснить гораздо труднее.

Чтение ἔρκος, далее, уж точно не делает текст бессмысленным. Первые два синонима слову ἔρκος у Гесихия (ἄρκεσμα и βοήθεια, ученные Швай-

7 В издании Лобеля и Пейджа под этим номером значился еще один папирусный фрагмент того же стихотворения Р. Оху. 2295 fr. 1 (см. выше); Фойгт издала стихотворение под номером 140, объединив в одном тексте все его источники.

гхойзером), ясно показывают, что оно воспринималось как однокоренное с глаголом ἄρκέω и связанное с ним по значению. Глагол ἄρκέω, особенно в поэзии, имеет значение «не допускать что-либо, препятствовать чему-либо, защищать от чего-либо; сопротивляться чему-либо, помогать от чего-либо» (все они адекватно отражены в словарях). Вполне ожидаемо поэтому у ἄρκος значение «преграда на пути чего-либо, препятствие на пути чего-либо, защита от чего-либо, помощь/средство от чего-либо». Первый синоним у Гесихия не что иное, как существительное, образованное от того же глагола, а второй показывает одно из производных значений «помощь». Третье поясняющее слово у Гесихия, τὸ παύσιον, скорее всего означает «снадобье» — это более специализированное значение, но основанное на том же общем смысле «средство против чего-либо».

В этом последнем смысле снадобья ἄρκος встречается у эллинистического поэта Никандра в поэме о противоядиях (Nicandri Alexipharmaca 43): здесь оно означает средство от специфического отравления. Текст этого места не слишком надежен, но и О. Шнайдер, и Э.С.Ф. Гау отдавали в основном тексте своих изданий предпочтение именно варианту ἄρκος [16; 15]. Такое употребление ἄρκος, впрочем, уже довольно удалено от первичного буквального смысла «защита, препятствие», но оно вполне уместно в фармакологическом контексте. Зато в сочинении поэта римского времени Оппиана о рыбной ловле ἄρκος употреблено в одном месте именно в смысле препятствия одного предмета на пути другого (Oppian. Halieut. 3.148). Здесь речь идет о том, что некоторые рыбы так рьяно набрасываются на крючок, что могут откусить леску. Чтобы избежать этого, рыболовы изготовили крючки с более длинным цевьем — это длинное цевье служит препятствием для зубов, ἄρκος ὀδόντων⁸. Здесь ἄρκος не только имеет значение, подходящее к алкеевскому контексту во фрагменте 140 Voigt, но и входит в такую же конструкцию с родительным отделением, в какую оно входило бы у Алкея (и в какую в нынешних изданиях входит ἔρκος): родительный обозначает предмет, у которого ἄρκος стоит на пути и от которого защищает: там это стрела, здесь зубы. Итак, слово ἄρκος в стихотворении Алкея было бы не только не бессмысленно, но и вполне уместно по смыслу.

8 Схолий к этому месту поясняет: ὡς ἀμυντήριον, ἀποσώζηναι: «в качестве средства защиты и отпугивания». Точно передано немецким Abwehr в изд. [17].

Наконец, нельзя умолчать о том известном факте, что слово ἄρκος встречается еще в одном фрагменте самого Алкея, и не исключено, что в близком значении. Правда, фрагмент 396 Voigt, о котором идет речь, донес цитату из Алкея в поврежденном виде, не дающем возможности точного восстановления. Эту цитату приводят рукописи древнего этимологического словаря, в нем при упоминании ἄρκος цитируется фраза из Алкея. Из разнообразно испорченных рукописных чтений Либерман не решается вывести ничего более определенного, чем τὸν χαλινόν† ἄρκος ἔσση, но считает вероятным для второго и третьего слова восстановление Ф.В. Шнайдевина χαλίνων ἄρκος, где родительный падеж при ἄρκος играет эпекзегетическую роль [6, t. 2, pp. 172, 250]. ἄρκος здесь в таком случае характеризует узду как нечто, что сдерживает или защищает. Во всяком случае в собственном переводе Либерман дает в качестве эквивалента ἄρκος слово protection «защита».

Все сказанное позволяет заключить, что, несмотря на подтверждение варианта ἄρκος древним и прямым свидетелем текста, у чтения ἄρκος все же остается не меньше прав на существование не только в кладовой критического аппарата, но и в бельэтаже основного текста изданий Алкея. Возможно, более пристальное изучение алкеевского текста в сопоставлении со слогом эпической традиции или новые папирусные находки изменят вес того или другого варианта и позволят сделать выбор между ними на более прочных основаниях.

Список литературы

Исследования

- 1 *Caciagli S.* Case di uomini, case di dèi: per un contesto di Alc. fr. 140 V. Quaderni urbinati di cultura classica. 2014. Nuova serie 108, N° 3 (vol. 137 della serie continua). P. 57–92.
- 2 *Nicosia S.* Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1976. 284 p.
- 3 *Page D.L.* Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry. Oxford: Clarendon Press, 1955. IX, 340 p.
- 4 *Schweighäuser J.* Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas post Isaacum Casaubonum conscripsit Iohannes Schweighaeuser. Tomus septimus. Argentorati: Ex typographia Societatis Bipontinae, 1805. 704 p.

Источники

- 5 *Ahrens H. L.* De graecae linguae dialectis. Liber primus. Gottingiae: Vandenhoeck et Ruprecht, 1839. 287 p.
- 6 *Alcée.* Texte établi, traduit et annoté par G. Liberman. Tome 1–2. Paris: Les Belles Lettres, 1999. CXXVII, 282 p.
- 7 *Anthologia lyrica graeca.* Ed. E. Diehl. Vol. 1. Lipsiae: B.G. Teubneri, 1923. XXXV, 492 p.
- 8 *Athenaei Naucratae Deipnosophistarum libri quindecim.* Ed. Iohannes Schweighaeuser. Tomus quintus. Argentorati: Ex typographia Societatis Bipontinae, 1805. 581 p.
- 9 *Athenaei Naucratae Deipnosophistarum libri XV.* Recesuit G. Kaibel. Vol. III. Lipsiae: B.G. Teubner, 1890. 810 p.
- 10 *Carmina novem illustrium feminarum: Sapphus, Myrtidis, Praxillae, Erinnae, Corinnae, Nossidis, Myrus, Telesillae, Anytae: et lyricorum Alcmanis, Ibyci, Stesichori, Anacreontis, Alcae, Simonidis...* Ex bibliotheca Fulvii Ursini. Antverpiae: ex officina Christophori Plantini, 1568. 387 p.
- 11 *Jani Chr. D.* De Alcaeio eiusque fragmentis commentatio tertia. Halae typis Handelianis, 1782.
- 12 *Lobel E.* Ἀλκαίου μέλη. The fragments of the lyrical poems of Alcaeus. Oxford, 1927. XCVII, 75 p.
- 13 *Lyrica graeca selecta.* Ed. D.L. Page. Oxford: Clarendon Press; Toronto: Oxford University Press, 1968. VII, 268 p.
- 14 *Marzullo B.* Frammenti della lirica greca. Firenze: Sansoni, 1965. 201 p.
- 15 *Nicanor of Colophon.* The Poems and Poetical Fragment. Ed. A.S.F. Gow, A.F. Schofield. Cambridge: Cambridge University Press, 1953. XII, 247 p.
- 16 *Nicandrea.* Theriaca et Alexipharmaca. Rec. O. Schneider. Lipsiae: B.G. Teubner, 1856. 463 p.

- 17 *Oppianus*. Halieutica. Einführung, Text, Übersetzung in Deutscher Sprache, ausführliche Kataloge der Meeresfauna von F. Faien. Stuttgart/Leipzig: B.G. Teubner, 1999. XVII, 409 S.
- 18 The Oxyrhynchus Papyri. Part XXI. Ed. E. Lobel. London: Egypt Exploration Society, 1951. XVI, 191 p.
- 19 Poetae lyrici Graeci. Ed. Th. Bergk. Lipsiae: Sumptibus Reichenbachiorum fratrum, 1843. VIII, 887p.
- 20 Poetarum lesbiorum fragmenta. Ed. by E. Lobel and D. Page. Oxford: Clarendon Press, 1955. XXXVIII+337 p.
- 21 *Sappho et Alcaeus*. Fragmenta. Ed. E.-M. Voigt. Amsterdam: Polak & Van Gennepe, 1971. LX, 507 p.

References

- 1 Caciagli, Stefano. "Case di uomini, case di dèi: per un contesto di Alc. fr. 140 V". *Quaderni urbinati di cultura classica*, 2014, Nuova serie 108, no. 3 (vol. 137 della serie continua), pp. 57–92. (In Italian)
- 2 Nicosia, Salvatore. *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976. 284 p. (In Italian)
- 3 Page, Denys Lionel. *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1955. IX, 340 p. (In English)
- 4 Schweighäuser, Johann. *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas post Isaacum Casaubonum conscripsit Iohannes Schweighaeuser. Tomus septimus. Argentorati: Ex typographia Societatis Bipontinae*, 1805. 704 p. (In Latin)

Научная статья /
Research Article

УДК 82.09
ББК 83.3

ВОСТОЧНАЯ ПРИТЧА О. ГОЛДСМИТА В ЖУРНАЛЕ «НИ ТО НИ СЁ»

© 2021 г. Л.А. Трахтенберг

*Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 02 июля 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 11 октября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-382-395>

Аннотация: В работе показано, что статья «Циу-Циу. Китайская тайная повесть», опубликованная в № 9 журнала «Ни то ни сё» за 25 апреля 1769 г., представляет собой фрагмент произведения О. Голдсмита «Гражданин мира, или Письма китайского философа» (1760–1761, отд. изд. 1762), переведенный с некоторыми изменениями. Перевод предположительно атрибутируется Федору Лазинскому. Прослеживается путь, пройденный сюжетом Голдсмита от английского подлинника до русской версии. Из французского перевода произведения Голдсмита, выполненного П. Пуавром (1763), притча перепечатывается в журнале «Recueil pour l'esprit & pour le cœur», где приобретает название «Ziou-Zioung» (1764). Текст французского журнала, в свою очередь, переводится на немецкий язык и публикуется в журнале «Berlinisches Magazin» (1765), откуда сюжет и заимствует русский переводчик. Отрыв от исходного контекста и цепь изменений при последовательных переводах, несмотря на то что каждое из них по отдельности незначительно, приводят к существенному изменению смысла. Если сатира Голдсмита направлена на тех, кто гордится не заслуживающими этого предметами, то в немецкой и русской версиях обличается гордость как таковая.

Ключевые слова: сравнительное литературоведение, русско-английские литературные связи, русско-немецкие литературные связи, перевод, восточная повесть.

Информация об авторе: Лев Аркадьевич Трахтенберг — доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, ГСП-1, 119991 г. Москва, Россия.
ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4345-0955>

E-mail: Lev_A_T@inbox.ru

Для цитирования: *Трахтенберг Л.А.* Восточная притча О. Голдсмита в журнале «Ни то ни сё» // *Studia Litterarum.* 2021. Т. 6, № 1. С. 382–395.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-382-395>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

O. GOLDSMITH'S ORIENTAL PARABLE IN THE MAGAZINE *NI TO NI SIO* (NEITHER THIS NOR THAT)

© 2021. Lev A. Trakhtenberg

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Received: July 02, 2020

Approved after reviewing: October 11, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The essay argues that the oriental parable “Ziou-Zioung. A Chinese Anecdote” published in No. 9 of the magazine *Ni To ni Sio* (“Neither This nor That”) on April 25, 1769, is a fragment of “The Citizen of the World, or Letters from a Chinese Philosopher” by Oliver Goldsmith (1760–1761, book edition 1762), translated with some changes. The translation is presumably attributed to Fyodor Lazinsky. The paper traces the way of Goldsmith’s plot from the English original to the Russian version. The parable is taken from the French translation of Goldsmith’s book by P. Poivre (1763) and reprinted in the magazine *Recueil pour l’esprit & pour le cœur* under the title “Ziou-Zioung” (1764). The text of the French magazine is translated into German; it appears in *Berlinisches Magazin* (1765), from where it is borrowed by the Russian translator. The separation from the original context and a chain of transformations in successive translations, although each of these transformations is minor leads to a substantial change of meaning. While Goldsmith aims his satire at those who are proud of unworthy things, German and Russian versions condemn pride as such.

Keywords: comparative literature, Russian-English literary connections, Russian-German literary connections, translation, oriental tale.

Information about the author: Lev A. Trakhtenberg, DSc in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gory 1, 119991 Moscow, Russia.
ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4345-0955>

E-mail: Lev_A_T@inbox.ru

For citation: Trakhtenberg, L.A. “O. Goldsmith’s Oriental Parable in the Magazine *Ni To Ni Sio* (Neither This Nor That).” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 382–395. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-382-395>

Знакомство с творчеством О. Голдсмита в России начинается с 1763 г. В этом году в журнале «Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах» печатается «Китайская повесть» — перевод фрагмента из эпистолярного романа Голдсмита «Гражданин мира, или Письма китайского философа» (“The Citizen of the World, or Letters from a Chinese Philosopher”), впервые опубликованного в 1760–1761 гг. в газете “The Public Ledger” [2, с. 26; 9, с. 7–8]. «Китайская повесть» появляется в русском журнале со ссылкой на источник, но без указания имени автора. Имя Голдсмита в России узнают в 1770-х гг., а переводы его произведений с указанием авторства появляются с 1780 г. [9, с. 9; 4, с. 276; 3, с. 60].

Между тем еще в 1769 г. в журнале «Ни то ни сё», который издает В.Г. Рубан, появляется притча под названием «Циу-Циу. Китайская тайная повесть» [19, № 9, с. 69–70]. Как удалось установить, эта притча представляет собой переведенный с некоторыми изменениями фрагмент того же произведения Голдсмита, что и «Китайская повесть», — «Гражданина мира». Таким образом, она оказывается вторым по счету отрывком из Голдсмита, опубликованным по-русски.

То, что источник этой статьи «Ни того ни сего» до сих пор не был установлен, объясняется длинным путем, который проходит ее сюжет за девять лет, отделяющих произведение Голдсмита от русской версии. В этой цепи преемственности, насколько ее удалось воссоздать, пять звеньев, и она соединяет четыре европейских литературы. Между английским подлинником (согласно определению В.Д. Рака: [8, с. 7]) и статьей в журнале «Ни то ни сё» находятся три промежуточных текста: два на французском языке и один — на немецком. При этом еще во второй из французских публика-

ций, где притча изымается из контекста «Гражданина мира», утрачивается указание на автора, так что перед русским переводчиком текст предстает как анонимный. В том же французском издании притча приобретает отсутствующее в подлиннике название, которое сохраняют и немецкая, и русская версии.

Произведение Голдсмита имеет форму писем от лица китайского мыслителя. Голдсмит продолжает давнюю традицию (см.: [14; 13]): прием изображения европейских нравов с точки зрения иностранца — уроженца Востока, как в «Персидских письмах» Ш. Монтескьё, или дикаря, как в «Простодушном» Вольтера — широко распространен в эпоху Просвещения. Этот прием создает эффект остранения, давая широкие возможности для критики иррациональных, по мнению просветителей, обычаев европейского общества.

Притча, являющаяся подлинником статьи в журнале «Ни то ни сё», помещена в письме LXI, посвященном честолобию [35, р. 279–282]. Большую часть статьи составляет рассуждение; притча, иллюстрируя его, завершает текст. Китайский философ удивляется обычаю европейских монархов награждать за заслуги орденами, недоумевая, почему «примерно два ярда голубой ленты, которую носят через плечо» [35, р. 248], считаются достойной наградой за увечье, полученное в бою, или растрату собственного состояния, на которую приходится идти дипломату, чтобы поддержать престиж своего государства.

Притча рассказывает о китайском мандарине, гордящемся украшенным драгоценными камнями платьем. Один бонза, т. е. буддийский монах, следует за мандарином, кланяется ему и благодарит за эти камни. Мандарин удивленно спрашивает, почему: ведь он не дал бонзе ни одного. Бонза же отвечает, что смотрел на камни — а ведь сам мандарин ничего другого с ними тоже не может сделать; разница лишь в том, что мандарину приходится охранять их.

Заслуживает внимания характеристика бонзы. Она — неожиданно для персонажа, который выступает в роли резонера, — пейоративная: “an old sly Bonze” [35, р. 250], т. е. «старый хитрый бонза». Это значит, что превосходство бонзы над мандарином интеллектуальное, а не моральное, и, следовательно, он высмеивает не столько безнравственность вельможи, сколько глупость. Такая трактовка сюжета соответствует содержанию эссе,

в состав которого он входит. Однако в последующих версиях этот фрагмент текста постепенно трансформируется, что приводит к переосмыслению сюжета в целом.

В 1762 г. «Гражданин мира» печатается отдельным изданием. Уже в 1763 г. книга Голдсмита выходит во французском переводе Пьера Пуавра (Pierre Poivre)¹. Притча о мандарине передается здесь в целом точно [34, р. 173–174]. Однако характеристика бонзы меняется. Эпитету подлинника *sly* во французском переводе слову соответствует *crasseux* — ‘грязный’ [34, р. 173]. Его можно понять как в прямом, так и в переносном значении: один из примеров «Словаря Французской академии» — *vilain crasseux* ([26, р. 437, s. v. *Crasseux*]; *vilain* — ‘негодяй’). Не исключено также, что этот перевод — результат смешения двух отчасти сходных по звучанию английских слов, толкования которых в предположительно доступных переводчику словарях даются рядом: *sly* и *sluttish* (последнее действительно означает ‘грязный’, см.: [30; 24; 20, s. v. *Sluttish, Sly*]²). Если переносное значение соответствует семантике контекста, то прямое открывает путь к его переосмыслению: грязный, неопрятный вид — свидетельство бедности, и в контексте философской притчи это можно истолковать как знак мудрого презрения к земным благам, т. е. как положительную характеристику. Этот семантический потенциал, однако, в полной мере реализуется лишь в дальнейшем, когда притча теряет связь с исходным контекстом.

Характерно, что эта притча, но вне контекста эссе, включена в состав пространной рецензии на французское издание книги Голдсмита, помещенной в журнале «Bibliothèque des sciences et des beaux-arts» [23, р. 469]. Она приводится, наряду с несколькими другими, как пример формы восточной повести, которую, по мнению рецензента [23, р. 468], Голдсмит использует с исключительным умением, напоминающим о классическом образце английской эссеистики — журнале «Зритель» Дж. Аддисона и Р. Стиля (где этот жанр, действительно, широко представлен: [11, р. 79–85, 112–118, 169–173]). Не исключено, что упоминание в этой статье способствует дальнейшему переходу повести в журнальный контекст, с которым рецензент не без оснований ее сближает на основании жанрового сходства.

1 Переводчик установлен по справочникам: [27, р. 206–207; 12, р. 416].

2 В указанных словарях пагинация отсутствует.

В 1764 г. притча о мандарине перепечатывается без имени автора в журнале «Recueil pour l'esprit & pour le cœur» (см. об этом издании: [16]). При этом она теряет связь с контекстом: эссе, в составе которого притча выступает у Голдсмита, не воспроизводится. Текст в основном дословно соответствует переводу Пуавра, но сделано важное дополнение: безымянный в подлиннике мандарин получает имя *Ziou-Zioung* [36, p. 112]. В качестве имени персонажа использовано название высоко ценившегося сорта чая (см.: [25, S. 116; 32, p. 185; 28, p. 324]). Кроме того, притча приобретает заголовок, в роли которого выступает имя мандарина.

В 1765 г. притча выходит в переводе на немецкий язык в журнале «Berlinisches Magazin». Сохраняется название «*Ziou-Zioung*», к которому добавляется подзаголовок: «*Eine Chinesische Anekdote*» — «Китайский анекдот» [21, т. Stück, S. 31]. Перевод соответствует французскому источнику, но в характеристике бонзы происходит еще один, казалось бы, незначительный семантический сдвиг. Французскому *crasseux* в немецкой версии соответствует определение *übelgekleideter* — «плохо одетый». В контексте притчи этот эпитет теряет пейоративные коннотации. При этом однокоренные слова *Kleidung* «платье», использованное в характеристике мандарина, и *übelgekleidet*, относящееся к бонзе, дополнительно подчеркивают антитезу персонажей.

Сатирический аспект в характеристике мандарина усилен. Сделано это грамматическими средствами. И в подлиннике, и во французском переводе семантика гордости выражена слитно с указанием на ее предмет: «A Mandarine, who took much pride in appearing with a number of jewels on every part of his robe...» [35, p. 282]; «Un Mandarin, qui se targuoit beaucoup de pouvoir montrer une robe toute couverte de pierreries...» [34, p. 173]. Немецкий переводчик предпочитает фразеологическому обороту конструкцию с придаточным предложением: «Einem Mandarin, Namens Ziou-Zioung, der seinen Stolz dadurch offenbarte, daß er sich immer in einer mit Brillanten besetzten Kleidung zeigte...» [21, т. Stück, S. 31]. Семантическим центром конструкции становится абстрактное имя *Stolz* — «гордость». Конструкция подчеркивает, что богатая одежда — лишь средство, с помощью которого персонаж выражает (*offenbart* — буквально «проявляет, показывает») присущую ему черту характера. В результате общий смысл оказывается иным: если Голдсмит смеется над тем, кто гордится пустым, не заслуживающим этого предметом,

то в немецком переводе гордость независимо от предмета осуждается как порок. Разумеется, такое переосмысление становится возможным постольку, поскольку сюжет отрывается от контекста, который он комментирует в подлиннике.

Благодаря тому, что сатирический элемент в образе бонзы снят, а в образе мандарина — подчеркнут, противопоставление действующих лиц приобретает новый смысл — прежде всего, нравственный. Теперь оно соответствует характерной для жанра притчи и усвоенной просветительской сатирой модели образной системы, где порочному персонажу противопоставит добродетельный мудрец — резонер.

На протяжении второй половины 1760-х гг. притча о мандарине перепечатывается, также под названием «Ziou-Zioung», и в других изданиях на немецком и французском языках [22, S. 53; 33, p. 94]. Однако источником русской версии служит именно «Berlinisches Magazin». Такой вывод можно сделать на том основании, что в журнале «Ни то ни сё» помещены еще три статьи, заимствованные из этого же источника. Все они опубликованы на протяжении пяти недель: в № 9 за 25 апреля, № 13 за 23 мая и № 14 за 30 мая.

Одна из них, «Великодушие дикого человека» [19, № 14, с. 105–108] — повесть о воине-индейце, потерявшем в бою сына, но пощадившем пленного врага-англичанина и отпустившем его на родину к отцу, — помечена: «Переведено из Берлинского магазейна Ф.Л.» (см.: [21, 6. Stück, S. 645–648], «Die Größe eines Wilden. Eine Erzählung»)³. Инициалы Ф.Л. соответствуют подписи под другой переводной статьей — восточной повестью «Омар»: «Переведена Ф. Лазинским» [19, № 13, с. 97–103]. С этих переводов начинается литературная деятельность Федора Лазинского [7, с. 184].

Источник повести «Омар» в журнале «Ни то ни сё» не указан, но она также представлена в «Berlinisches Magazin» (см.: [21, 1. Stück, S. 89–96], «Omar. Eine orientalische Geschichte»). Подлинники этих двух повестей известны. Повесть «Омар», по указанию Ю.Д. Левина [2, с. 92], принадлежит С. Джонсону: она восходит к его моралистическому журналу «The Idler» [31, p. 270–275]. «Великодушие дикого человека», как отмечает В.Д. Рак [5, с. 195–196], — получившая широкую известность повесть Ж.-Ф. де Сен-

3 Заимствование повести из «Berlinisches Magazin» учтено в библиографии П. Дрекса [15, S. 254] и обзоре В.Д. Рака [6, с. 406].

Ламбера, впервые опубликованная в 1765 г. в «*Gazette littéraire de l'Europe*» [37] и в дальнейшем неоднократно переиздававшаяся, в том числе несколько раз на русском языке.

Четвертый материал из «*Berlinisches Magazin*» в журнале «Ни то ни сё» — анекдот без названия «Аглинский кавалер и виргинский губернатор Гок...» [19, № 9, с. 70–71], опубликованный в том же номере, что и повесть «Циу-Циу», непосредственно вслед за ней с пометой: «*Переведено с немецкого*», которую, очевидно, можно отнести к обеим повестям вместе. В анекдоте рассказывается о том, что на поклон проходящего мимо раба губернатор отвечает еще более низким поклоном. На вопрос купца, зачем он так поступает, губернатор отвечает, что постыдился бы оказаться менее учтивым, чем невольник. В «*Berlinisches Magazin*» эта статья снабжена заголовком, указывающим на источник: «*Anecdote aus dem London Magazine. Aug. 1764*» [21, 2. Stück, S. 198]⁴. В.Д. Рак предполагает, что Лазинский является переводчиком и этого анекдота, на том основании, что он включен в состав книги Лазинского «Повесть дворянина Т.Л. Орлеанской провинции, писанная им самим о жизни деда, отца и своей» (1786–1787; см.: [7, с. 186]).

Поскольку три прочих перевода из «*Berlinisches Magazin*» атрибутируются Лазинскому, есть веские основания предполагать, что переводчиком повести «Циу-Циу» также является он.

Все четыре статьи взяты из одного и того же тома «*Berlinisches Magazin*» — первого, за 1765 г., но из разных номеров. В частности, помещенные в журнале «Ни то ни сё» рядом статьи «Циу-Циу» и «Аглинский кавалер...» заимствованы соответственно из № 1 и № 2. Очевидно, переводчик с самого начала работы располагает годовым комплектом немецкого журнала и выбирает из разных его частей подходящие материалы.

Имеющийся в русском тексте подзаголовок «Китайская тайная повесть» на первый взгляд может показаться удивительным, поскольку никакой тайны сюжет произведения не содержит. Между тем он точно соответствует немецкому подзаголовку «*Eine Chinesische Anekdote*». В XVIII в. жанр анекдота ассоциируется с идеей тайны (см.: [10, р. 60; 17]); соответствующее слово толкуется как *historia arcana*, *histoire secrète*, *geheime Geschichte* — ‘тайная история’ (см., например: [29, Kol. 103; 38, S. 22]). В частности, именно

4 См.: “Anecdote of Sir William Gooch, Sometime Governor of Virginia” [39, p. 417].

такое определение слова *анекдот* — «тайная повесть» — дает Н.Г. Курганов в словаре, приложенном к «Российской универсальной грамматике» [18, с. 417], в дальнейшем переиздававшейся под названием «Письмовник»⁵.

Сатирико-дидактический пафос повести в русской версии усиливается по сравнению с немецкой. Вот ее начало: «Китайский вельможа, именем Циу-Циу, толико тщеславен был, что всякий день всем приходящим к нему показывал свое богатое украшенное алмазами платье» [19, № 9, с. 69]. Если гордость не всегда имплицитно пейоративные коннотации, то тщеславие — характеристика, безусловно, негативная. Как и слово *Mandarin*, слово *Bonze* передается русским эквивалентом, сглаживающим культурную специфичность китайских реалий. В русском переводе этот персонаж — «старый, худо одетый нищий» [19, № 9, с. 69]. Антитеза *вельможи* и *нищего* еще более, нежели в немецком тексте, подчеркивает притчевый социально-этический стереотип.

Впечатление завершает заключающая статью сентенция, которую произносит нищий: «Что до меня принадлежит, то я ни для какого богатства спокойствия души моей нарушить не желаю» [19, № 9, с. 70]. Она не находит соответствия ни в одной из предшествующих версий. И в подлиннике Голдсмита, и в переводах на французский и немецкий языки бонзе присуща ироническая мудрость, которая сказывается в его реплике, служащей пуантом текста. Ироническая фраза сохранена и в русском варианте, однако она затеняется следующей за ней серьезной моральной максимой.

Таким образом, пройдя путь от английского подлинника через французский и немецкий переводы к русской версии, на каждом этапе претерпевая, пусть незначительные, трансформации, притча Голдсмита меняет смысл. В подлиннике она направлена против беспочвенной гордости, в русском же варианте (как и в немецком) — против гордости как таковой. Если у Голдсмита ум бонзы противостоит глупости мандарина, то в русском тексте нищий в своей нравственной правоте изобличает порочного вельможу. Там, где английский писатель прибегает к иронии, русский переводчик выбирает ясность морали.

5 Хотя на титульном листе «Российской универсальной грамматике» обозначен 1769 г., фактически она выходит позже: объявление о ее продаже помещено в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 2 марта 1770 г. [1, с. 130–131]. Поэтому рассматривать книгу Курганова как источник использованного переводчиком эквивалента не приходится.

Список литературы

Исследования

- 1 Западов А.В. Журнал М.Д. Чулкова «И то и сьо» и его литературное окружение // XVIII век. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. Сб. 2. С. 95–141.
- 2 Левин Ю.Д. Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века // Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1967. С. 3–109.
- 3 Левин Ю.Д. Голдсмит // Русско-европейские литературные связи. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. С. 60–61.
- 4 Левин Ю.Д. К истории восприятия в России Оливера Голдсмита // Русская литература. 1994. № 2. С. 269–277.
- 5 Рак В.Д. Библиографические заметки // XVIII век. СПб.: Наука, 1995. Сб. 19. С. 187–222.
- 6 Рак В.Д. Иностранная литература в русских журналах XVIII века (Библиографический обзор) // Русско-европейские литературные связи. Энциклопедический словарь. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. С. 316–410.
- 7 Рак В.Д. Лазинский // Словарь русских писателей XVIII века. СПб.: Наука, 1999. Вып. 2 (К–П). С. 184–186.
- 8 Рак В.Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века (Иностранные источники, состав, техника компиляции). СПб.: Академический проект, 1998. 336 с.
- 9 Топоров В.Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithiana'ы (к постановке вопроса). Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1992. 222 с.
- 10 Burke P. Publicizing the Private: The Rise of "Secret History" // Changing Perceptions of the Public Sphere / ed. by C.J. Emden, D. Midgley. N.Y.; Oxford: Berghahn Books, 2012. P. 57–72.
- 11 Conant M.P. The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century. N.Y.: Columbia University Press, 1908. 312 p.
- 12 Conlon P.M. Le Siècle des Lumières: bibliographie chronologique. Genève: Librairie Droz S.A., 1994. T. 13: 1761–1763. 482 p.
- 13 Crane R.S., Smith H.J. A French Influence on Goldsmith's *Citizen of the World* // Modern Philology. 1921. Vol. 19. No. 1 (Aug.). P. 83–92.
- 14 Davidson L.J. Forerunners of Goldsmith's *The Citizen of the World* // Modern Language Notes. 1921. Vol. 36. No. 4 (Apr.). P. 215–220.
- 15 Drews P. Deutsch-slavische Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert. München: Verlag Otto Sagner, 1996 (Slavistische Beiträge. Bd. 337). 430 S.
- 16 Emig J. Recueil pour l'esprit et pour le cœur // Dictionnaire des journaux (1600–1789). Édition électronique revue, corrigée et augmentée / Sous la direction

de J. Sgard. 2015. URL: <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1180-recueil-pour-lesprit-et-pour-le-coeur> (дата обращения: 02.07.2020).

- 17 *London A. Secret History and Anecdote // The Secret History in Literature, 1660–1820 / ed. by R. Bullard, R. Carnell. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. P. 174–187.*

Источники

- 18 [Курганов Н.Г.] Российская универсальная грамматика, или всеобщее письмословие... СПб.: [Тип. Морск. кад. корпуса], 1769. 424 с.
- 19 Ни то ни сё в прозе и стихах, ежесубботное издание 1769 года. [СПб.: Тип. Акад. наук, 1769]. № 1–20. 160 с.
- 20 A Pocket Dictionary; or Complete English Expositor... 2nd ed. London: J. Newbery, 1758.
- 21 Berlinisches Magazin, oder gesammelte Schriften und Nachrichten für die Liebhaber der Arzneiwissenschaft, Naturgeschichte und der angenehmen Wissenschaften überhaupt. Berlin: A. Wever, 1765. Bd. 1. 797 S. + Reg.
- 22 Beitrag zur Unterhaltung munterer und ernsthafter Gesellschaften. Eine Wochenschrift, bestehend in kurzen moralischen, physicalischen und historischen Abhandlungen... Hamburg: G. Dalençon, 1767. [Bd. 1]. 7. Stück. 12. Juni. S. 49–56.
- 23 Bibliothèque des sciences et des beaux-arts. La Haye: P. Gosse junior et D. Pinet, 1763. T. 20. 2^{de} partie. Octobre, novembre, décembre. P. 309–566.
- 24 *Buchanan J. New English Dictionary...* London: A. Millar, 1757.
- 25 *Büsching A.F. Vorbereitung zur gründlichen und nützlichen Kenntniß der geographischen Beschaffenheit und Staatsverfassung der europäischen Reiche und Republiken...* Hamburg: J.K. Bohn, 1758. 150 S.
- 26 Dictionnaire de l'Académie française. 4^{me} éd. Paris: Veuve de B. Brunet, 1762. T. 1: A–K. 984 p.
- 27 Dictionnaire historique, critique et bibliographique, contenant les vies des hommes illustres, célèbres ou fameux de tous les pays et tous les siècles... Paris: Menard et Desenne, 1822. T. 22. 496 p.
- 28 Dictionnaire portatif de commerce, contenant la connoissance des marchandises de tous les pays... Copenhague: Frères C. & A. Philibert, 1762. T. 7: S–Z. 494 p.
- 29 *Frisch J.L. Nouveau dictionnaire des passagers françois-allemand et allemand-françois, oder neues französisch-teutsches und teutsch-französisches Wörterbuch...* Neue und vermehrte Aufl. Leipzig: J.F. Gleditschens sel. Sohn, 1737. 744 Kol.
- 30 [Johnson S.] A Dictionary of the English Language: In which the Words are Deduced from their Originals, and Illustrated in their Different Significations by Examples from the Best Writers: in 2 vols. London: W. Strahan, 1755. Vol. 2. [1161] p.
- 31 [Johnson S.] The Idler: in 2 vols. London: J. Newbery, 1761. Vol. 2. 285 p.
- 32 Journal de commerce. Bruxelles: J. Vanden Berghen, 1760. Août. 228 p.

- 33 Journal helvétique ou recueil de pièces de morale, de politique, d'économie, d'agriculture, d'histoire naturelle & civile &c. Avec des pièces fugitives de littérature choisie, en prose & en vers... Neuchâtel: L'imprimerie des éditeurs, 1769. Janvier. 112 p.
- 34 [Goldsmith O.] Le Citoyen du monde; ou lettres d'un philosophe chinois a ses amis dans l'Orient / [Tr. P. Poivre]. Amsterdam: J.F. Boitte & Co., 1763. Vol. 2. 264 p.
- 35 Goldsmith O. The Citizen of the World: or Letters from a Chinese Philosopher, Residing in London, to his Friends in the East... [Pt. 1]. London: Printed for the author, 1762. 286 p. URL: <http://name.umdl.umich.edu/004897171.0001.001> (дата обращения: 02.07.2020).
- 36 Recueil pour l'esprit & pour le cœur. Zelle, 1764. T. 1. 1^{re} partie.
- 37 [Saint-Lambert J.-F.] Aventure d'un jeune officier anglois chez les sauvages Abenakis; tirée de mémoires particuliers // Gazette littéraire de l'Europe. Paris, 1765. T. 4. Février. P. 230–233.
- 38 [Schweser C.H.], Krackherr C.F. Des klugen Beamten tägliches Handlexicon, in welchem alle Juristische und bei der Kaufmannschaft sowohl als in Zeitungen gebräuchliche auch überhaupt im gemeinen Leben vorkommende fremde Worte und Redensarten in alphabetischer Ordnung gebracht und erkläret worden... Nürnberg: G.N. Raspe, 1768. 534 S.
- 39 The London Magazine: or, Gentleman's Monthly Intelligencer. London: R. Baldwin, 1764. August. P. 387–432.

References

- 1 Zapadov, A.V. "Zhurnal M.D. Chulkova 'I to i s'o' i ego literaturnoe okruzhenie" ["M.D. Chulkov's Magazine 'This and That' and His Literary Environment"]. *XVIII vek* [*The 18th Century*], issue 2. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1940, pp. 95–141. (In Russ.)
- 2 Levin, Iu.D. "Angliiskaia prosvetitel'skaia zhurnalistika v russkoi literature XVIII veka" ["English Enlightenment Journalism in Russian 18th-century Literature"]. *Epokha Prosveshcheniia: Iz istorii mezhdunarodnykh svyazei russkoi literatury* [*The Age of Enlightenment: from the History of International Relations of Russian Literature*]. Leningrad, Nauka Publ., 1967, pp. 3–109. (In Russ.)
- 3 Levin, Iu.D. "Goldsmi" ["Goldsmith"]. *Russko-evropeiskie literaturnye svyazi. XVIII vek. Entsiklopedicheskii slovar'* [*Russian-European Literary Ties. 18 Century. Encyclopedic Dictionary*]. St. Petersburg, Fakul'tet filologii i iskusstv SpbGU Publ., 2008, pp. 60–61. (In Russ.)
- 4 Levin, Iu.D. "K istorii vospriiatiia v Rossii Olivera Goldsmi" ["To the History of Russian Reception of Oliver Goldsmith"]. *Russkaia literatura*, no. 2, 1994, pp. 269–277. (In Russ.)
- 5 Rak, V.D. "Bibliograficheskie zametki" ["Bibliographic Notes"]. *XVIII vek* [*18th Century*], issue 19. St. Petersburg, Nauka Publ., 1995, pp. 187–222. (In Russ.)
- 6 Rak, V.D. "Inostrannaia literatura v russkikh zhurnalakh XVIII veka (Bibliograficheskii obzor)" ["Foreign Literature in Russian 18th-century Magazines (Bibliographic overview)"]. *Russko-evropeiskie literaturnye svyazi. Entsiklopedicheskii slovar'* [*Russian-European Literary Connections. Encyclopedic Dictionary*]. St. Petersburg, Fakul'tet filologii i iskusstv SpbGU Publ., 2008, pp. 316–410. (In Russ.)
- 7 Rak, V.D. "Lazinskii" ["Lazinsky"]. *Slovar' russkikh pisatelei XVIII veka* [*Dictionary of Russian Writers of the 18th Century*], issue 2. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, pp. 184–186. (In Russ.)
- 8 Rak, V.D. *Russkie literaturnye sborniki i periodicheskie izdaniia vtoroi poloviny XVIII veka (Inostrannye istochniki, sostav, tekhnika kompiliatsii)* [*Russian Literary Collections and Periodicals of the Second Half of the 18th Century (Foreign Sources, Content, Compilation Technique)*]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1998. 336 p. (In Russ.)
- 9 Toporov, V.N. *Pushkin i Goldsmi v kontekste russkoi Goldsmithiana'y* [*Pushkin and Goldsmith in the Context of Russian Goldsmithiana*]. Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1992. 222 p. (In Russ.)
- 10 Burke, Peter. "Publicizing the Private: The Rise of 'Secret History'." *Changing Perceptions of the Public Sphere*, ed. by C.J. Emden, D. Midgley. New York; Oxford, Berghahn Books, 2012, pp. 57–72. (In English)
- 11 Conant, Martha Pike. *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*. New York, Columbia University Press, 1908. 312 p. (In English)

- 12 Conlon, Pierre M. *Le Siècle des Lumières: bibliographie chronologique*. Genève, Librairie Droz S.A., 1994. T. 13: 1761–1763. 482 p. (In French)
- 13 Crane, Ronald S., and Smith, Hamilton Jewett. "A French Influence on Goldsmith's *Citizen of the World*." *Modern Philology*, vol. 19, no. 1 (Aug.) 1921, pp. 83–92. (In English)
- 14 Davidson, Levette Jay. "Forerunners of Goldsmith's *The Citizen of the World*." *Modern Language Notes*, vol. 36, no. 4 (Apr.), 1921, pp. 215–220. (In English)
- 15 Drews, Peter. *Deutsch-slavische Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert*. München, Verlag Otto Sagner, 1996 (Slavistische Beiträge. Bd. 337). 430 S. (In German)
- 16 Emig, J. "Recueil pour l'esprit et pour le cœur." *Dictionnaire des journaux (1600–1789)*. Édition électronique revue, corrigée et augmentée, sous la direction de J. Sgard. 2015. Available at: <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1180-recueil-pour-le-sprit-et-pour-le-coeur> (accessed 02 July 2020). (In French)
- 17 London, April. "Secret History and Anecdote." *The Secret History in Literature, 1660–1820*, ed. by R. Bullard, R. Carnell. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 174–187. (In English)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос+Рус)

К ИСТОРИИ ТЕКСТА ПРЕДИСЛОВИЯ КО ВТОРОМУ ТОМУ КНИГИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО «Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ»

© 2021 г. Е.А. Андрущенко

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 21 мая 2019 г.

Дата одобрения рецензентами: 21 сентября 2019 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-396-413>

Аннотация: В публикации проанализирована история текста Предисловия ко второму тому «Религия» книги Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902). В первой публикации в журнале «Мир искусства» книгу завершало Заключение. При подготовке отдельного издания своего исследования (1902) Д. Мережковский опубликовал Заключение к «Религии» как Предисловие без изменений текста по отношению к первой публикации. Отредактированный текст Заключения был прочтен им как доклад «Лев Толстой и русская церковь» (1903), текст которого сопровождается основными тезисами и практически совпадает с текстом Предисловия во втором и третьем издании книги (1903, 1909), а также в обоих Полных собраниях сочинений писателя (Т. VIII, 1912; Т. XI, 1914). В статье предпринимается попытка показать движение замысла этой части исследования, пояснить причины, по которым автор был вынужден его опубликовать, воссоздать контекст, обусловивший остроту полемики вокруг книги Д. Мережковского и причины его выступления со статьей «Отцы и дети» русского либерализма» (1901).

Ключевые слова: Мережковский, русская литература конца XIX — начала XX вв., русский символизм, Церковь Третьего Завета, литературная критика, культурный контекст, текстология, редакция текста.

Информация об авторе: Елена Анатольевна Андрущенко — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8260-4961>

E-mail: andrushenko2013@gmail.com

Для цитирования: Андрущенко Е.А. К истории текста Предисловия ко второму тому книги Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 396–413. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-396-413>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

ON THE ORIGINS OF THE PREFACE TO THE SECOND VOLUME OF DMITRY MEREZHKOVSKY'S BOOK *L. TOLSTOY AND DOSTOEVSKY*

© 2021, Elena A. Andrushchenko

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: May 21, 2019

Approved after reviewing: September 21, 2019

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The article analyzes the origins of the Preface to the second volume, *Religion*, of Dmitry Merezhkovsky's book *L. Tolstoy and Dostoevsky* (1900–1902). The first publication of the book in *Mir iskusstva* ended with a Conclusion. When preparing a separate publication of his work (1902), Merezhkovsky published the Conclusion of *Religion* as a Preface without changing the original text. He used the revised text of the Conclusion for a paper entitled “Leo Tolstoy and the Russian Church” (1903). The paper includes the key points of the talk; it is an almost exact copy of the Preface to the second and third editions of the book (1903, 1909), as well as to both editions of the author's complete works (Vol. VIII, 1912; Vol. XI, 1914). The article attempts to show the evolution of the author's original design, explain the motives that encouraged Merezhkovsky to publish the text, reconstruct the context of the heated arguments about his book as well as his reasons to give a talk “Fathers and children of Russian liberalism” (1901).

Keywords: Merezhkovsky, Russian literature of the late 19th and early 20th century, Russian symbolism, Church of the Third Testament, literary criticism, cultural context, textual criticism, text revision.

Information about the author: Elena A. Andrushchenko, DSc in Philology, Professor, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8260-4961>

E-mail: andrushchenko2013@gmail.com

For citation: Andrushchenko, E.A. “On the Origins of the Preface to the Second Volume of Dmitry Merezhkovsky's Book *L. Tolstoy and Dostoevsky*.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 396–413. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-396-413>

Книга «Л. Толстой и Достоевский» занимает в наследии Д. Мережковского важное место и, как полагал В. Брюсов, «год, в который она появилась, должен быть отмечен в истории литературы» [11, с. 116]. Она открывала новый период творчества писателя и в то же время знаменовала собой важный этап в осмыслении места и роли Л. Толстого и Ф. Достоевского в русской культуре и русской религиозной мысли.

К моменту ее выхода в свет Д. Мережковский был известен как автор «Стихотворений (1883–1887)» (1888) и «Новых стихотворений (1891–1895)» (1896), но главное — собрания стихов «Символы. (Песни и поэмы)» (1892), которое своим заглавием манифестировало рождение нового поэтического течения. Черты символизма своеобразно отразились в романе «Смерть Богов. Юлиан Отступник» («Отверженный») (1896) — первой части трилогии «Христос и Антихрист», в книгах «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) и «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» (1897). Они свидетельствуют о том, что символизм утверждал себя в литературной критике и художественной прозе. Хотя Л. Шестов полагал, что, приступая к работе над новой книгой, «может быть, он даже и не предвидел, что задумает выпустить огромный отдельный том под заглавием “Религия Л. Толстого и Достоевского”» [16, с. 190], Д. Мережковский все же поначалу обнажал общий замысел, объединяющий новую работу с теми, над которыми он тогда работал.

Думается, он мыслил свое исследование частью большого проекта под заглавием «Христос и Антихрист», в котором свое место должны были занять романы первой исторической трилогии и исследование о Л. Толстом и Ф. Достоевском. Еще 4 августа 1899 г. он сообщал П. Перцову о том, что

начал работу над статьей «Человек и Богочеловек, — иначе Христос и Антихрист в русской литературе, это отчасти продолжение статьи о Пушкине» [12, с. 133]. Движение его замысла можно проследить и в изменениях заглавий его книги. Так, в рекламных объявлениях о выходе в свет отдельного издания ее первого тома в журнале «Мир искусства» за 1901 г. (Т. V. № 4, 5) она была названа «Христос и Антихрист в русской литературе. — Л. Толстой и Достоевский». Но уже в № 9 за 1901 г. начальная часть этого заглавия была снята и объявлялось об издании первого тома книги «Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество».

В рекламном блоке «Мира искусства» за 1902 г. (Т. 7. № 1–6) к покупке предлагались роман «Отверженный» («Смерть богов»), который характеризовался как «первая часть всемирно-исторической трилогии “Христос и Антихрист”», и второе издание первого тома книги «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество». Сообщалось также о подготовке к печати второго тома книги, «Религия». Таким образом, название уточнялось в течение 1901 г. и, вероятно, свою роль в этом сыграла беллетристическая трилогия, с названием которой первоначальное заглавие книги «Л. Толстой и Достоевский» частично совпадало. Во втором отдельном издании она получила название, с которым и вошла в историю литературы. В ее первом томе обычно публиковались две части, посвященные жизни и творчеству Л. Толстого и Достоевского, во втором — их религии. Но в сознании писателя разные стороны творчества все же мыслились как единый текст, в котором одни и те же идеи облекались в разные жанровые формы.

В этой книге, являющейся одним из важнейших трудов эпохи русско-го символизма, истолкование биографии и наследия двух писателей подчинено идее, находящейся вне анализируемого материала. Критики, писавшие об этой книге и отмечавшие ее недостатки, довольно точно определили тот инструментарий, которым Д. Мережковский пользовался, но ошибались в причинах, по которым он к нему обратился. З. Гиппиус полагала, что противоречивое отношение к литературной критике Д. Мережковского связано с тем, что он был ее «преобразователем», создателем новых принципов истолкования художественного текста: «Его книга “Л. Толстой и Достоевский”, — что это, критика или исследование? Конечно, исследование, но, конечно, и критика. То же самое можно сказать и о других его книгах, и вот эта новая, тогда непривычная манера подходить к образу писателя и че-

ловека, от непривычности возбуждала недоверие. Считалось, что романист или пишущий рассказы (беллетрист, занимающийся “belles lettres”) должен это и писать, а критик — писать критику, большей частью “фельетоны” [3, с. 69–70]. Л. Шестов именно эту особенность отмечал в «Жизни» и «Творчестве». Он предполагал, что «для г. Мережковского, очевидно, литература есть прежде всего искусство, все равно — приходится ли ему писать стихами или прозой. Он не торопится, подобно другим, нанизать свои мысли на первые попавшиеся слова — лишь бы только “высказаться”. Он, по-видимому, формой дорожит не меньше, чем содержанием, и я думаю, что читатели будут за то признательны и от всей души пожелают, чтобы его пример нашел себе побольше подражателей» [15, с. 134]. Однако, прочитав «Религию», Л. Шестов обратил внимание на то, что подход автора к материалу изменился, и Д. Мережковский «попытался в новой для него области применить те приемы исследований, которые приняты в науке и литературе» [16, с. 191]. Между тем и в первом, и во втором томе автор оставался верным своему способу прочтения материала, по-новому освещавшему великие произведения русской литературы. В каком-то смысле можно говорить о закваске народнической критики в его анализе, ведь собственно романную форму, которую, по его словам, создали И. Тургенев и И. Гончаров, Д. Мережковский не рассматривал. Его в гораздо большей степени интересовало «новое мистическое содержание» в произведениях Л. Толстого и Ф. Достоевского, которое осмысливалось им в связи с собственной концепцией.

Ее некоторые черты он формулировал П. Перцову в письмах той поры. В письме, отправленном в конце 1899 г., Д. Мережковский говорил о своих мессианских предчувствиях: «А статья (Чел<овекобог> и Богоч<еловек>) меня так захватила, как давно ничего не захватывало, не меньше Леонардо. Я только теперь понял окончательно и бесповоротно, что спасение всей Европы, всего мира (т. е. Земного шара) в нас, русских и *только* в нас, и может быть именно в нас немногих (*до ужаса немногих!*) законных наследниках Русской Культуры — Петра, Пушкина и Достоевского, Святой Софии Премудрости Божьей, Третьего Русского Мира — “четвертого же не будет вовеки”» [12, с. 136]. Эта мысль сформулирована им в «Религии».

В процессе работы над этой частью исследования Д. Мережковский уточнял свое понимание творчества Ницше, обозначал линии притяжения и отталкивания от его идей, говорил о специфическом понимании Христа

и Антихриста. «Для меня, — писал он П. Перцову в сентябре 1899 г., — конечно Возрождение и Антихрист не по сю, а по *ту* сторону Евангелия, не в прошлой Элладѣ, и не в Парфеноне, и даже не в константинопольск<ой>, а в еще не строенной Св. Софии, в которой, впрочем, будут и мраморы Парфенона, и страшные своды Софии. И Антихрист для меня только еще непонятный и не открывшийся Христос» [12, с. 136]. В этом письме возникает и тема конца времен, которая в «Религии» является лейтмотивом. Он напоминал об «умалении времени», т. е. о том его ощущении, которое можно сравнить с полетом камня в бездну: «...быстрота его падения увеличивается по закону геометрической прогрессии, и дух человечества летит в бездну и быстрота его полета увеличивается уже не по геометрической, а по никому еще невидимой *духовной* прогрессии. <...> в нашем стремительном веке еще скорее и скорее, потому что бездна тянет. И величайшие перевороты совершаются невидимо и подходят, как тать в ночи. И что мне думать, совершится ли при моей жизни второе пришествие, когда я знаю, что оно уже во мне совершается. Петр, Пушкин, Достоевский — вот ступени — сводящие или поднимающие в бездну» [12, с. 136–137]. Эсхатологические пророчества, мысль о небольшой кучке людей, стоящей на краю пропасти, завершают книгу «Л. Толстой и Достоевский» в ее последней редакции.

После первой публикации в «Мире искусства» его книга выдержала несколько отдельных изданий и вошла в оба Полные собрания сочинений. При подготовке отдельных изданий книги автор провел незначительную стилистическую правку, снял названия глав и в нескольких случаях сократил цитаты. Наибольшей переработке подверглась та часть книги, которая в «Мире искусства» печаталась как Заключение [6, с. 89–132]. В отдельных изданиях «Религии» она заняла иное место и печаталась как Предисловие. В первом отдельном издании — без изменений текста по отношению к первой публикации [8, с. I–LXV]. В 1903 г. Д.С. Мережковский опубликовал статью «Лев Толстой и русская церковь» [9, с. 57–74], текст которой был прочитан им как доклад. Она представляет собой отредактированный текст Заключения, почти совпадающий с текстом Предисловия к «Религии» во 2 и 3 отдельных изданиях книги и в собраниях сочинений. Отличие редакций обусловлено тем, что автор снял основные тезисы доклада, сопровождавшие его публикацию. Таким образом, напечатанное в «Мире искусства» через полгода после публикации основного корпуса книги Заключение к ней

перерабатывалось, его текст оглашался как доклад, печатался как отдельная статья и в новой редакции — как Предисловие к «Религии». Очевидно, что за этим решением Д. Мережковского стояли какие-то причины, побуждавшие его так настойчиво предъявлять этот текст читателю. На наш взгляд, причиной создания Заключения была острота социокультурной ситуации, в которой исследование, как выразился автор, «отвлеченных мистических посылок» [6, с. 89] наложилось на актуальные события, и Д. Мережковский был вынужден отстаивать свою позицию. Его письма П. Перцову той поры свидетельствуют о том, что в это время он напряженно искал религиозную форму, которая позволит примирить противоречия между полярностями, о которых речь шла в «Религии».

6 февраля 1901 г. Д. Мережковский выступал с докладом «Об отношении Льва Толстого к христианству» на заседании Религиозно-философских собраний. Несколько откликов об этом выступлении свидетельствуют о том, что он не только не был правильно понят [1; 13], но и оказался в сложном положении, связанном с совпадением его выводов с официальной позицией церкви. Она была, как известно, сформулирована через несколько недель в «Определении Святейшего Синода 20–22 февраля 1901 г. о графе Льве Толстом», так что «отвлеченные мистические послышки» превратились во вполне конкретные аргументы в борьбе против Л. Толстого. Несмотря на то что, по мнению В. Розанова, обсуждение доклада Д. Мережковского превратилось в «серию недоразумений», он явно недооценил резонанс, который оно вызовет.

Атмосферу чтений В. Розанов назвал «мифической». Он полагал, что доклад Д. Мережковского — это «просто ненапечатанная новая глава критического исследования», и автор поступил тактически неверно, не сделав к этому выступлению соответствующего вступления. Чтобы слушателям был понятен контекст его размышлений, следовало говорить о затронутой в докладе проблеме в связи с публиковавшимися тогда главами из книги «Л. Толстой и Достоевский» или, как называл их В. Розанов, статьями: «К сожалению, гости этого вечера, очевидно, вовсе не читали названных статей г. Мережковского, и отсюда произошла серия недоразумений главным образом в возражениях оппонентов, которые временами возбуждали прямо чувство комического. Многочисленные *qui pro quo*. Язычники здесь обнимались с христианами, и иудеи бросались на шею эллинам, — позволю

себе тоже “мифически” передать впечатление серьезных по содержанию, но комичных по направлению дебатов, как они не могли не показаться всякому гостю этого вечера, знакомому с названными статьями г. Мережковского» [13, с. 152]. Непонимание оппонентами основных положений доклада привело к тому, что настоящего обсуждения не вышло, а проникнувшие в печать пересказы дали возможности для кривотолков. В. Розанов между тем стремился объяснить смысл доклада тем, что «эллинизм, в светлой своей радости и в признании прав плоти, даже долга плоти, не противоречит христианству в его тайне и чуде, в его трансцендентности, ибо первый глагол Евангелия: “Слово (Бог) стало плотью и вселися в ны”, да и единственное, Самим Христом основанное таинство, есть опять таинство крови: “Кто не ест Мою плоть и не пьет Мою кровь — не наследует жизни вечной”. Этого-то Толстой — и не понял. А с этим — не понял и всего христианства. Но ведь с Толстым заблуждалась и значительная часть Европы, все средние века решительно морившая человечество идеями смертного, гробового, воспевания смерти и гроба» [13, с. 154]. В. Розанов, как ему представлялось, понял Д. Мережковского правильно, но в полемике вокруг книги «Л. Толстой и Достоевский» он оставался в меньшинстве. В печати развернулось обсуждение ее основных положений, и автор был подвергнут резкой критике.

К. Арсеньев и Н. Коробка связывали его идеи с современными противоречиями, вызывающими к жизни невероятные теории и концепции, А. Богданович и В. Мирский видели их в славянофильстве, основные идеи которого возрождаются в книге Д. Мережковского, С. Терешенков — в ницшеанстве. Н. Михайловский связал труд Д. Мережковского с пагубным, по его мнению, умственным движением, выразившимся в деятельности Религиозно-философских собраний и находящим себе все больше сторонников, а Сигма (С.Н. Сыромятников) отмечал близость замысла писателя «Краткой повести об антихристе» Вл. Соловьева. В этих откликах отразилось напряжение споров вокруг наследия Ф. Достоевского и особенно Л. Толстого. Некоторые авторы рецензий, как А. Богданович, Н. Михайловский, Л. Шестов и В. Розанов, сами были авторами статей о творчестве этих писателей.

Получив от председателя Литературного фонда П. Вейнберга отказ от предложения прочесть очередную лекцию о Л. Толстом под названием «Л. Толстой и Наполеон-Антихрист» — так называлась I глава «Религии» —

Д. Мережковский направил в редакцию «Мира искусства» письмо «“Отцы и дети” русского либерализма» [5, с. 126–128]. В нем он сформулировал причины, по которым его мнение о религии Л. Толстого было воспринято как выступление на стороне оппонентов писателя. В статье возникает тема тотального непонимания, которым окружены его публичные выступления, характерная и Заключению к «Религии», и публицистике, и письмам этого времени. Так, в открытом письме в редакцию «Мира искусства» он писал: «Говорить обо всем этом искренно, так, как следовало бы говорить, — трудно, почти невозможно; в этом, главным образом, заключается тягостная сторона моего положения; я как бы “осужден при закрытых дверях”. Надеюсь, однако, что чуткость, свойственная русским читателям, поможет понять меня тем, кто захочет понять» [5, с. 126]. Смысл обвинений, которым он подвергся, Д. Мережковский пытался объяснить, по сути, независимыми от него обстоятельствами: «В чем заключается нравственная точка опоры моих обвинителей? — писал Д. Мережковский. — Это, полагаю, ясно для всех: гр. Л.Н. Толстой борется (по крайней мере так думают многие, и сам он думает) с внешнею силою во имя внутренней свободы мысли. Выступая в *закрытом* заседании Философского общества с философским (или пусть даже имеющим только притязание быть философским) исследованием религиозных взглядов Л. Толстого, и придя в этом исследовании к выводу, что толстовская “религия” не есть христианство, я тем самым, — все равно, правилен или неправилен вывод, — оказываюсь в союзе с внешнею силою против внутренней свободы мысли» [5, с. 126]. По словам Д. Мережковского, ему гораздо сложнее, чем Л. Толстому, защищаться от негативной реакции общественного мнения, поскольку он пришел к своим выводам путем изучения произведений писателя, но обвинения в его адрес сделаны не по существу поднятых им проблем, а по домыслам, пересказам, газетным репортажам. «Можно ли, не касаясь внутреннего существа взглядов моих на христианство, решить вопрос: я ли — против Толстого, или мои обвинители, конечно, сами того не сознавая и не желая, против меня и моей свободы — на стороне внешней силы?» [5, с. 127], — спрашивал Д. Мережковский. Назвав его противником свободы мысли, причислив к гонителям Л. Толстого, общественное мнение не оставило ему возможности оправдаться. В какой-то мере эту задачу и должно было выполнить, по нашему мнению, Заключение к книге «Л. Толстой и Достоевский».

Завершив работу над ним, Д. Мережковский сообщал П. Перцову 12 сентября 1901 г.: «Написал заключение, которое, пожалуй, важнее всего: *“Л. Толстой и русская церковь”*. Не знаю — слишком ли нецензурно или слишком цензурно. Пожалуй, и то, и другое вместе. Боюсь, не пропустят. <...> Однако Победоносцеву очень понравилось, и он отправил “Мир Искусства” со своею запиской митрополиту Антонию, дабы и тот принял к сведению» [12, с. 153–154]. Симптоматично, что в уязвимой позиции остро критикуемого автора Д. Мережковский испытывал потребность в поддержке авторитетного лица, даже такого сомнительного с точки зрения либеральной публики, как К. Победоносцев. А. Холиков пишет, что «Мережковский обвинил Толстого в безбожии, за что его похвалил В. Скворцов — чиновник особых поручений при обер-прокуроре Синода. 17 февраля 1901 года он написал Победоносцеву о важности слов Мережковского в борьбе с “толстовизмом”. Через несколько дней Толстой был признан “отпавшим” от церкви. В декабре 1901 года, уже после разрешения Собраний и очередного анти-толстовского выступления в Москве, Скворцов устроил Мережковскому личную встречу с Победоносцевым, который в тот же день написал начальнику Главного управления по делам печати Н. Шаховскому: “Любезный кн. Николай Владимирович. Мережковский читал мне свою статью о Толстом, ту самую, которая прочитана была им публично в Москве и не только не вызвала возмущения или протеста, но встретила сочувствие. Статья *превосходная*... Не занимайтесь тем, чтобы отнимать у нас оружие для действия поумнее против Толстого»» [2, с. 160]. Публикуя Заключение, Д. Мережковский был уверен, что действует в согласии с духовными властями.

Заключение открывается своего рода введением, в котором возникает тема одиночества и непонимания: «В то время, как я писал эту книгу, в особенности вторую, главную часть ее — о религии Л. Толстого и Достоевского, иногда овладевало мною чувство, знакомое, конечно, всем, кто занимается отвлеченными философскими и религиозными вопросами: чувство как бы незаслуженного одиночества, удаления от жизни» [6, с. 89]. Д. Мережковский прибегает к метафоре, призванной передать всю сложность проблем, которые ему пришлось решать: «Кто управляет механизмом электрического маяка — зеркалами, рефлекторами, — тот знает, что от передвижения малейшего винтика или стрелки на один волосок зависит передвижение луча, направленного к отдаленнейшим горизонтам моря и неба на целые десятки

или сотни верст; кто в горных ледниках исследовал истоки рек, тот знает, что от малейшего отклонения водораздельной черты зависит все течение рек, бесплодие или плодородье целых стран, благополучие или бедствие целых народов. Исследуя начало Христа и Антихриста в религии Л. Толстого и Достоевского — то, что я называю их *религиозной полярностью*, я знал, до какой степени от этих отвлеченных мистических посылок и выводов, подобных формулам чистой математики, зависит вся прикладная механика нравственной, общественной, политической жизни современной России — не только более или менее далекое будущее, но и самые близкие вопросы настоящего, самые жгучие злобы дня. И вместе с тем, я чувствовал, как трудно объяснить другим эту для меня столь понятную связь» [6, с. 89]. Определение Синода, утверждал Д. Мережковский, обнаружило эту связь помимо его воли.

Бунт писателя против церкви как «культурно-исторической ценности» европейской цивилизации, полагал Д. Мережковский, распространяется не только на церковные догматы, но и на науку, культуру, искусство, затрагивает основы религиозного сознания народа. Д. Мережковский писал, что если бы народ мог в полной мере осознать смысл определения Синода, то он выступил бы против образованного общества, которое ничего подобного делу церкви народу не предложило. «Пусть храм, в котором и донныне молится народ — “убогий”, даже во многих частях своих грозящий падением: это все-таки его единственный храм, — писал он. — И что же мы, русские образованные люди, за два века нашего существования сделали для поддержания, просветления и возвеличения этого храма?» [6, с. 97]. В споре с Л. Толстым, который, по мнению Д. Мережковского, отвергает «убогий» храм православного народа, он использует тот же инструментарий, что и в первых частях исследования: цитаты из стихотворений Н. Некрасова, А. Пушкина, Ф. Тютчева, из «Дневника писателя» Ф. Достоевского, из «Выбранных мест...» Н. Гоголя противопоставляются фрагментам из «Крейцеровой сонаты», из «Ответа на определение Синода...», из статьи Л. Толстого «Так что же нам делать?», и оппонентом великого писателя оказывается почти вся русская литература.

Отдельной темой Заключения является тема самодержавия и православия, при разработке которой Д. Мережковский излагает проект, существенно отличающийся от его идеи церкви Третьего Завета или Царства Духа Святого, сформулированной несколько позднее. Опираясь на Записную

книжку Ф. Достоевского и на «Выбранные места...» Н. Гоголя, он развивает мысль о мистической сущности самодержавия, в котором исполняется воля Божья, об отцовской миссии царя и о превращении государства в церковь.

Для Д. Мережковского, писательская репутация которого к этому времени почти оформилась, этот текст не очень характерен. В нем он предстает не только сторонником верноподданнических высказываний своих великих предшественников, но и носителем идеи объединения православия с самодержавием. Вот, например, что он пишет о самодержце: «Человек, облеченный безграничною властью над себе подобными, переживает совершенно исключительные состояния ума, сердца, воли, совести. <...> Между ним и Богом нет никого; он вечно лицом к лицу с Богом, как бы на Страшном Суде. Ужасно быть человеку в таком положении. <...> Но в том-то и заключается главная особенность идеи самодержавия, что это есть идея *не разумного, не логического, а мистического порядка*: "Сердце царево в руке Божьей"» [6, с. 126–127]. Развивая эту мысль, писатель представляет государственный организм растущим в логике божественного промысла, причем мистическим смыслом самодержавной власти называет ее безграничность, к тому же отдает ей приоритет перед другими формами государственного правления. Он полагал, что в мысли Н. Гоголя о царе как воплощении «образа Божьего на земле», и в словах старца Зосимы о претворении государства в церковь выражена народная «вера в грядущее единство православия и самодержавия» [6, с. 127]. Проект будущего, в котором могла бы воплотиться эта вера, принял в Заключении к «Религии» вид царства Пресвитера Иоанна.

В изложении этой средневековой легенды Д. Мережковский сбивается, как представляется, на интонацию и лексику Верховенского в диалоге со Ставрогиным об Иване-Царевиче: «Все путешественники ищут Пресвитера Иоанна, — писал Д. Мережковский в Заключении, — но не могут найти; все ученые говорят о нем, но никто его не знает. Знают только, что он есть и скрывается до Второго Пришествия; тогда он объявится и распространит во всей земле от Востока до Запада — *ex oriente lux* — свое "священное царство", ибо он — царь-священник, он царствует и священствует вместе. Он есть, но никто не видал его» [6, с. 127]. Напомним, как в «Бесах» Ф. Достоевского звучит мысль о том, что Иван-Царевич «скрывается», но «явится»: «Мы пустим легенды... <...> Мы скажем, что он "скрывается", — тихо, каким-то любовным шепотом проговорил Верховенский, в самом деле как будто пьяный. — Зна-

ете ли вы, что значит это слово: “Он скрывается”? Но он явится, явится. Мы пустим легенду получше, чем у скопцов» [4, т. 10, с. 325]. В романе «Бесы» в этом фрагменте речь идет, как известно, о самозванце. Верховенский упоминает скопцов, в верованиях которых подразумевается явление нового Христа, Петра III. Возможно, Д. Мережковский, проектируя будущее объединение православия с самодержавием, оказался в логике мифотворчества, механизм которого так сбивчиво излагал персонаж Ф. Достоевского.

Об этом, в частности, свидетельствует фрагмент письма к П. Перцову, написанного в мае 1900 г. В нем поначалу речь идет об ответственности, которая лежит на группе людей, осознавших необходимость действовать: «Да, вот что меня ужасает, что не дает мне покоя — жжет, как живая рана — *ответственность* ужасающая. Слишком многое от нас зависит, от наших слов и *действий*. <...> И вот что еще надо бы узнать: нет ли в глубине русского народа сил, отвечающих нам. Нам нужно по-новому, по-своему “идти в народ”» [12, с. 147]. Второй силой для будущего действия, по Д. Мережковскому, должно бы стать образованное общество, но «современный культурный слой в России не может нам ответить — он весь или наивно-либерален, или наивно-декадентен, т. е. гнил до конца: недаром же литература нас не принимает, и не может принять» [12, с. 147]. Предлагая П. Перцову встретиться и обсудить эту идею, Д. Мережковский утверждает, что «осенью так или иначе начнется наше *действие*. <...> Но несомненно, что что-то везде, во *всех* (даже в марксистах) совершается, зреет, и мы пойдем навстречу. И тогда переход к народу будет проще, естественнее — через сектантов» [12, с. 146–147]. В этой связи, совпадение тональности в изложении легенды о Пресвитере Иоанне со слухом об Иване-Царевиче выглядит не таким уж случайным: действовать через сектантов в планах Д. Мережковского оказывается так же реально, как у Верховенского «пустить легенду получше, чем у скопцов». Во всяком случае это объясняет пассаж о том, что не на католическом Западе, где родилась легенда о Пресвитере Иоанне, а «в православии Россия идет от Петра к Иоанну; в самодержавии — точно так же идет она от Петра к Иоанну — от Петра Великого к еще неведомому русскому царю, уже не только “Великому”, но и “Святому” — к “царю-священнику Иоанну”, пока наконец эти два Иоанна в церкви и в царстве не станут одним лицом “пребывающего до Второго Пришествия”» [6, с. 128]. Опираясь на высказывания Н. Гоголя и Ф. Достоевского, Д. Мережковский в подтверждение ре-

альности своего плана рассуждает о детской любви народа к своему царю, о долге образованных людей прислушаться к мудрости народной и признать материнский авторитет церкви, способной донести до верховной власти духовные устремления ее чад.

Понятно, что это не могло не вызвать острую реакцию той части образованной публики, которую в своей статье Д. Мережковский назвал «отцами» и «детьми» русского либерализма. Н. Михайловский, например, в одном из своих откликов описывал эту концепцию издевательски: «Мы видели, что появление в русской, и именно в русской литературе декадентов знаменует собою начало конца “всемирной истории” и вообще “всего”, и конец этот так близок, что людям “нового религиозного сознания” надо куда-то очень торопиться, иначе поздно будет. А между тем, какие колоссальные дела должны они совершать в столь короткий промежуток времени! Они должны добиться “всемирного объединения людей”, <...> а прежде еще надо основать в России царство легендарного “пресвитера Иоанна”, обратить государство в церковь. Затем они должны пережить, а может быть, и из своей среды выставить Антихриста» [10, с. 182]. Понадобилось время, чтобы Д. Мережковский отказался от этой идеи православного государства и царя-священника.

Временем ее пересмотра можно считать 1903 г., когда отредактированный текст Заключения, из которого исключен проект царства Пресвитера Иоанна, был опубликован в виде доклада «Лев Толстой и русская церковь». В журнальной публикации его завершали основные тезисы. При публикации этого текста как предисловия к «Религии» в отдельных изданиях второго тома тезисы были из текста сняты. В такой редакции предисловие печаталось во всех последующих изданиях книги. О том, что его идея была ошибочной, Д. Мережковский написал в открытом письме к Н. Бердяеву «О новом религиозном действии» уже в 1905 г.: «Вы спрашиваете: признаю ли я и теперь, как тогда, когда писал “Л. Толстого и Достоевского”, что в государственной власти заключено положительное религиозное начало? <...> Нет, я этого не признаю; я считаю мой тогдашний взгляд на государство не только политическим, историческим, философским, но и глубоким религиозным заблуждением. Для нас, вступающих в Третий Завет, в Третье Царство Духа, нет и не может быть никакого положительного религиозного начала в государственной власти. Между государством и христианством для нас не может быть никакого соединения, никакого примирения: “христиан-

ское государство” — чудовищный абсурд» [7, с. 99]. Здесь Д. Мережковский говорит о Третьем Завете уже как об осознанной цели и отрицает возможность православного государства. Борьба за какие-то объединительные проекты продолжалась еще в 1905 г., когда в статье «Теперь или никогда» он призывал к объединению интеллигенции с официальной церковью, и в 1906 г., когда он написал «Воззвание к церкви». Но в период, когда его книга публиковалась в «Мире искусства», концепция православного государства доставила ему много неприятных минут.

Думается, идея православного государства предопределила ироническое отношение современников и к новой идее писателя. А. Холиков полагает, что они подозревали Д. Мережковского в «холодной расчетливости»: «С. Булгаков, к примеру, в “Письмах из России” называл Мережковского “Иудушкой новейшей формации”. Негодование Булгакова было вызвано чтением “Заключения к статье «Л. Толстой и Достоевский»” в “Мире искусства” (1902. № 2). <...> Подобное мнение бытовало и в массовом сознании. “До недавнего времени, — утверждала в 1909 году современница писателя, — с именем Мережковского у читателя, почти всегда, соединялось неприятное чувство. Откуда оно, как создалось, на это он вряд ли мог дать точный ответ. <...> Смутно копошились в голове читателя воспоминания о каких-то слухах, говоривших, что Мережковский оправдывал отлучение от церкви Л. Толстого и будто бы похвалил Синод за это отлучение, что Мережковский нашел оправдание самодержавию, что Мережковский держится с попами... Все эти смутные слухи заползали в голову читателя и, не проверенные, властно царили там, а имя Мережковского произносилось чуть не с отвращением”» [2, с. 164]. Близкой точки зрения придерживался и Ю. Терапиано, который видел причины неприязненного отношения к Д. Мережковскому в его интересе «к христианству, что в ту эпоху понималось, как подозрительная связь с кругами реакционеров и мракобесов» [14, с. 28–29]. А. Холиков полагает, что события вокруг Заключения не были случайностью, и сомневается в том, «можно ли считать простым совпадением выступления Мережковского накануне отлучения Толстого, письмо Скворцова к Победоносцеву, Определение Синода, активную деятельность Мережковского по организации Собраний, лекцию о Толстом в Москве и последовавшую за ней личную встречу с Победоносцевым?» [2, с. 164]. Ответ на этот вопрос остается открытым.

Особенности Заключения к «Религии» свидетельствуют о том, что Д. Мережковский на рубеже веков испытывал потребность в выработке синтезирующей идеи, которая предполагала бы возможность разрешения «всемирно-исторических», по его выражению, противоречий, выявленных им в истории христианства и в самом христианстве. Интересовавшийся историей религиозных учений, раскола, сектантства, он поначалу сформулировал проект, в котором к православию прилагалась чуждая ему европейская легенда о Пресвитере Иоанне. В его отстаивании он прибегал к разным способам обнародования и гордился одобрением духовными властями. Гораздо убедительней звучали его утверждения о том, что в величайших произведениях Л. Толстого и Ф. Достоевского выразились религиозные искания, свидетельствующие о проникновении в сферу высокого эстетического созерцания народных представлений, ожиданий, предчувствий и новейших европейских философских идей, что говорит о каком-то подспудном процессе, о совершающемся неявно всемирном духовном движении. Д. Мережковский назвал его «мыслью о конце всемирной истории». В его книге это предчувствие принимает нехарактерную для него форму православного государства. Но сама попытка из произведений русской литературы вывести пророчество о религиозной будущности придала и этой его книге, и другим исследованиям интеллектуальную и эмоциональную насыщенность.

Список литературы

Исследования

- 1 Зобнин Ю.В. Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния. М.: Молодая гвардия, 2008. 435 с. (Жизнь замечательных людей).
- 2 Холиков А.А. Биография писателя как теоретико-литературная проблема (на материале жизни и творчества Д.С. Мережковского с 1865 по 1919 год): дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 286 с.

Источники

- 3 Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951. 310 с.
- 4 Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука (Лен. отд.), 1974. 520 с.
- 5 Мережковский Д. «Отцы и дети» русского либерализма. Письмо в редакцию // Мир искусства. 1901. Т. V. № 2–3. С. 126–128.
- 6 Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Заключение // Мир искусства. 1902. Т. VII. № 2. Отд. II. С. 89–132.
- 7 Мережковский Д.С. О новом религиозном действии (Открытое письмо Н.А. Бердяеву) // Мережковский Д.С. Больная Россия / авт. предисл. и послеслов., сост. С.Н. Савельев. Ленинград: ЛГУ, 1991. С. 91–110.
- 8 Мережковский Д.С. Т. II. Религия Л. Толстого и Достоевского. СПб.: Изд-е журнала «Мир искусства», 1902. 530 с.
- 9 Мережковский Д.С. Лев Толстой и русская церковь // Новый путь. 1903. Кн. II. Записки Религиозно-философских собраний. С. 57–74.
- 10 Михайловский Н. Литературные заметки. О Достоевском и г. Мережковском // Русское богатство. 1902. № 10. Октябрь. Отд. II. С. 164–185.
- 11 Переписка с Бальмонтом 1894–1918 / вступ. ст. и подгот. текстов А.А. Нинова; коммент. А.А. Нинова и Р.Л. Щербакова // Литературное наследство. М.: Наука, 1991. Т. 98: в 2 кн. Кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. С. 30–239.
- 12 Письма Д.С. Мережковского к П.П. Перцову / публ. и примеч. М.Ю. Кореньевой (продолжение) // Русская литература. 1991. № 3. С. 133–158.
- 13 Розанов В.В. Серия недоразумений // Розанов В.В. Собр. соч. М.: Республика, 1999. Т. 10: Во дворе язычников / под общ. ред. А.Н. Николюкина. С. 152–154.
- 14 Терапиано Ю. Дмитрий Мережковский: взгляд в прошлое // Терапиано Ю. Литературная жизнь литературного Парижа за полвека. 1924–1974. Эссе, воспоминания, статьи / сост. Р. Герра, А. Глезер. Париж; Нью-Йорк: Альбатрос — Третья волна, 1987. С. 22–32.
- 15 Шестов Л. О книге Мережковского // Мир искусства. 1901. № 8–9. С. 132–136.

- 16 *Шестов Л.* Власть идей (Д. Мережковский. «Л. Толстой и Достоевский». Т. II) // *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления / авт. предисл. Н.Б. Иванов. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. С. 190–209. (История российской культуры)

References

- 1 Zobnin, Iu.V. *Dmitrii Merezhkovskii: Zhizn' i deianiia* [Dmitry Merezhkovsky: *Life and Deeds*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2008. 435 p. (In Russ.)
- 2 Kholikov, A.A. *Biografiia pisatel'ia kak teoretiko-literaturnaia problema (na materiale zhizni i tvorchestva D.S. Merezhkovskogo s 1865 po 1919 god): dis. ... kand. filol. nauk* [Biography of the writer as a theoretical and literary problem (based on the life and work of D.S. Merezhkovsky from 1865 to 1919: PhD Dissertation]. Moscow, 2009. 286 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)

ПРОЗРЕНИЯ БЛЕЗА ПАСКАЛЯ (О МОНОГРАФИИ «ФРАНЦИЯ И РОССИЯ: ВОКРУГ БЛЕЗА ПАСКАЛЯ»)

© 2021 г. С.М. Фомин

*Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова,
Нижний Новгород, Россия*

Дата поступления статьи: 02 сентября 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 13 ноября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-414-425>

Аннотация: В монографии под общей редакцией К.Ю. Кашлявик представлены статьи участников международной конференции «Франция и Россия: вокруг Блеза Паскаля», прошедшей в 2018 г. на гуманитарном факультете ВШЭ — Нижний Новгород. Это первая в отечественной филологии коллективная монография, посвященная французскому писателю и мыслителю XVII в., которая включает исследования наследия Паскаля во французской, английской и русской культурах.

Ключевые слова: французская литература XVII в., Паскаль, Декарт, целостность, фрагментарность, благодать, предопределение, янсенизм, христианская антропология.

Информация об авторе: Сергей Матвеевич Фомин — кандидат филологических наук, доцент, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, ул. Минина, д. 31 а, 603155 г. Нижний Новгород, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5098-9318>

E-mail: semafor1952@yandex.ru

Для цитирования: *Фомин С.М.* Прозрения Блеза Паскаля (о монографии «Франция и Россия: вокруг Блеза Паскаля») // *Studia Litterarum.* 2021. Т. 6, № 1. С. 414–425. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-414-425>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

INSIGHTS OF BLAISE PASCAL (ABOUT THE BOOK “FRANCE AND RUSSIA: AROUND BLAISE PASCAL”)

© 2021. Sergei M. Fomin

*Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, Russia*

Received: September 02, 2020

Approved after reviewing: November 13, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The monograph edited by K.Yu. Kashlyavik contains contributions of the speakers at the international conference “France and Russia: around Blaise Pascal,” held at the Department of Humanities of the Higher School of Economics – Nizhny Novgorod in 2018. This is the first collective monograph in national philology dedicated to the French writer and thinker of the 17th century, which includes studies of Pascal’s legacy in French, English, and Russian cultures.

Keywords: French literature of the 17th century, Pascal, Des Cartes, integrity, fragmentation, grace, predestination, Jansenism, Christian anthropology.

Information about the author: Sergei M. Fomin, PhD in Philology, Assistant Professor, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Minina St. 31 a, 603155 Nizhny Novgorod, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5098-9318>

E-mail: semafor1952@yandex.ru

For citation: Fomin, S.M. “Insights of Blaise Pascal (about the Book ‘France and Russia: around Blaise Pascal’).” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 414–425. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-414-425>

Есть художники, масштаб личности которых и истинное влияние на историю цивилизаций становится очевидным многие века спустя. Есть тексты, которые не были в полной мере оценены современниками, а сегодня поражают читателя своей актуальностью и глубиной.

Таков Блез Паскаль и его «Мысли». Он не просто остался «визитной карточкой» французского XVII в. наряду с Декартом, Монтенем или Сен-Симоном, но и, по справедливому замечанию известного французского литературоведа Жана Лакутюра, является одним из наших наиболее проникательных современников [11, р. 26]. Паскаль — не только блестящий символ эпохи классицизма, но личность, которая, как писала Ю.А. Гинзбург, «выломалась из своего времени», и современный читатель «чувствует, какую жгучую боль за человека испытывает Паскаль-мыслитель, как он страдает, пытаясь найти истину...» [9, с. 124].

Еще в недавней исторической перспективе автор первого монографического исследования в СССР С.Д. Коцюбинский сетовал на то, что «мы не имеем ни одной русской самостоятельной книги, более того — ни одной статьи, которая бы рассматривала Паскаля не как философа, математика или физика, а как писателя» [6, с. 80]. Сегодня интерес к наследию Паскаля высок как никогда прежде. К его опыту апеллируют философы и историки, психологи или литературоведы. Достаточно упомянуть дискуссии по вопросам общей теории систем или идеи И. Пригожина и Г. Хакена о «продуктивности» хаоса. Без учета опыта Б. Паскаля трудно понять суть психологической литературы, которая обращается к противоречивой природе человека, потому что ее «внимание сосредоточено, прежде всего, на моментах динамики, текучести и противоречивости» [1, с. 134]. В основе

любого психологического романа обязательно лежит парадокс, отсылающий читателя к автору «Писем к провинциалу», потому что «литературный психологизм всегда начинается с несовпадений, с непредвиденности поведения героя» [2, с. 286].

В современном литературоведении имя Паскаля возникает всякий раз, когда речь заходит о таких художественных феноменах, как экзистенциализм, с которым у автора «Мыслей» очевидные генеалогические связи, или так называемое «католическое Возрождение» XX в. (П. Клодель, Ф. Мориак, Ж. Бернанос). В творчестве наиболее ярких его представителей обнаруживаются явные и скрытые заимствования и реминисценции из текстов Паскаля. Трудно понять природу литературных текстов, авторов которых провозглашают «гениями французского стиля» и в силу масштабности их литературного дарования часто помещают вне магистральных линий развития культуры: Пруста, Алена-Фурнье или Колетт.

Симптоматичен тот факт, что сегодня на Западе усиливаются философские споры по поводу одной из основных морально-психологических проблем французского XVII в. — проблемы «быть» и «казаться». Их максимальное расхождение особенно остро почувствовал человек XX–XXI столетий. Имя Паскаля возникает всякий раз, когда идет философский спор о превосходстве духа над материей, о природе различных типов поведения истинного христианина, о «двух бесконечностях», «трех порядках», «скандале бытия», о внутренних пределах возможностей человека и «смерти Бога».

Россия в этом смысле исключением не является: многочисленные исследователи наследия Б. Паскаля сосредоточены не только в столицах, но и в провинции, от Нижнего Новгорода до Сибири. Многие из них стали авторами монографического исследования «Франция и Россия: вокруг Блеза Паскаля», недавно опубликованного в издательстве «Алетейя». Появление монографии о Паскале — результат деятельности ученых-медиевистов, которые успешно провели в Нижнем Новгороде три научных симпозиума под общим названием «Франция и Россия: XVII век». Опубликованный в Санкт-Петербурге научный труд фиксирует опыт третьих Международных чтений «Вокруг Паскаля», собравших в 2018 г. в волжской столице самых известных специалистов по творчеству автора «Мемориала».

Первое собрание прошло в Нижнем Новгороде в 2014 г. и ознаменовалось появлением монографии «Франция и Россия: век XVII», в кото-

рой раскрывалось своеобразие эпохи, предопределившей судьбы Европы. Таким образом, она зафиксировала появление в Нижнем Новгороде центра по изучению наследия Паскаля.

Результатом второй встречи «дисетьемистов» стала публикация тома «Франция и Россия: от средневековой имперсональности к личности Нового времени». Читатели сразу же отметили, что в единый блок различные по тематике и проблематике научные описания объединяет фигура Паскаля, который, по справедливому замечанию авторов сборника, резюмирует XVII в. В его текстах, как известно, сочетаются слово риторическое и слово свободное. Они не просто сосуществуют в наследии Паскаля, но риторика в них в какой-то мере подпитывается сначала словом «освобожденным», а затем и словом свободным [4, с. 323]. Таким образом, вполне логичным явилось предложение ученых из Нижнего Новгорода З.И. Кирнозе и К.Ю. Кашлявик посвятить автору «Мыслей» монографическую конференцию, подтвердившую актуальность наследия французского гения, которого «писателем сделала история литературы» [5, с. 14].

Практически все авторы этой монографии сетуют на то, что до нас дошло крайне мало работ Б. Паскаля. Ученые разных стран уже многие годы пытаются их «расшифровать», а потому, как справедливо замечает А.Н. Таганов, чей труд завершает монографию, «в случае с французским мыслителем возможно лишь моделирование его точки зрения в вопросах искусства на основании разрозненных замечаний и его общей концепции бытия» [10, с. 322].

Именно таким моделированием занимаются ученые разных специальностей, участвующие в коллективной монографии, и отличают их подходы к «пристальному прочтению» текстов Паскаля, что не могло не отразиться на композиции сборника. Редакторы предложили классическую структуру, в которой все научные статьи были объединены в блоки согласно авторскому видению наиболее продуктивных методик исследования текстов философа.

В первом разделе монографии, озаглавленном «Паскалевские штудии», представлены как текстологические исследования произведений автора «Мыслей» (З.И. Кирнозе, К.Ю. Кашлявик, Л. Сюзини), так и труды ученых, выполненные в русле рецептивной эстетики, а также с использованием методов литературной герменевтики. Внутри этого корпуса текстов

очевидны не только совпадения точек зрения, но и представляющая интерес скрытая полемика.

Особого внимания заслуживают статьи французских коллег. Речь идет об известных ученых из Парижа и Лиона Л. Сюзини и П. Тируэне, чьи научные опусы выполнены в русле риторической традиции, составляющей одну из ключевых характеристик французской картины мира, сформированной не без участия Декарта, Паскаля, Монтеня и Ларошфуко. Французские старшеклассники до сих пор в обязательном порядке пишут сочинения о величии Корнеля и Расина и разнице между ними. Это — важная составляющая национального культурного кода, потому что «ученики иезуитов Декарт и Корнель, с одной стороны, воспитанники янсенистов Паскаль и Расин с другой, представляют разные решения столь важной для европейской культуры проблемы самосознания христианского интеллигента» [3, с. 29].

Таким образом, возникла и другая «скрепа», объединяющая научные труды авторов монографии в единое целое: все размышления о Паскале и о рецепции его произведений представляют собой философствования о природе французского национального характера («*esprit français*») и его отличии от «*esprit russe*». Потому особый интерес приобретает статья С.Л. Фокина «Рене Декарт и Блез Паскаль», помещенная, как представляется не совсем удачно, во второй раздел книги «Вокруг Паскаля». Она вполне могла бы послужить «Вступлением» ко всему корпусу текстов коллективной монографии.

Такое предложение вызвано двумя весомыми аргументами. Во-первых, петербургский ученый обращается к кардинальной для французского XVII в. проблеме противостояния янсенистов и иезуитов, идеологами которых провозгласили Паскаля и Декарта. Без обращения к истории этой борьбы не обходится ни один научный труд об этом периоде развития французской цивилизации, потому что Паскаль и Декарт «замечательно очерчивают контуры литературной карты Франции XVII столетия, задавая систему интеллектуальных координат» [10, с. 130]. Важной представляется и другая идея С.Л. Фокина — мысль о природе французского национального духа, который получает в его статье детальное описание. Этот пассаж из статьи ученого интересен прежде всего тем, что предлагает эффективный «рабочий» инструмент многочисленным сегодня и на Западе, и в России

специалистам в области имагологии, относительно молодой науки, в фокусе которой оказывается изучение «другого (чужого)» в общественном, культурном и литературном сознании.

Автор справедливо замечает, что «перевод слова “esprit” на русский язык как “дух” категорически не подходит, поскольку в русской языковой культуре значения и смыслы этого слова являются, с одной стороны, слишком расплывчатыми, туманными, тогда как с другой — слишком семантически перегруженными, прежде всего, в связи с такими устойчивыми словосочетаниями, как “русский дух” или “русская душа”, которые, перейдя в XIX–XX века во французскую культуру, превратились в своего рода визитные карточки присутствия русской литературы в литературной Франции» [10, с. 130].

В первой части монографии принципиально важную роль играет работа протоиерея Александра (Чистякова), которая предупреждает российского читателя, что при изучении текстов Паскаля и трудов его французских интерпретаторов очень важен критический взгляд на исследуемый предмет. Есть большая опасность подпасть под обаяние таких страстных и сведущих исследователей творчества Паскаля, как Л. Сюзини и П. Тируэн: «Важно определить, то небольшое, но **существенное**, что разделяет его (Паскаля) с православным Преданием» [10, с. 83], а потому «русский» Паскаль не равен французскому автору «Мемориала».

К описанию «Мемориала» обращаются в своей статье З.И. Кирнозе и К.Ю. Кашлявик. Этот загадочный документ, сделанный, как утверждают, вначале на клочке бумаге, а затем переписанный на пергаменте и зашитый в подкладку камзола Паскаля, не однажды появляется в монографии, однако именно благодаря трудам К.Ю. Кашлявик и З.И. Кирнозе он становится более понятен читателю. Завершает текстологический анализ, проведенный нижегородскими учеными, ценная мысль о том, что «соприкосновение с “Мемориалом” оставляет впечатление предельности напряжения человеческой природы и ее неминуемого изменения, ее **малости** и одновременно **величия** человека, предстоящего огню явления Бога» (курсив мой. — С.Ф.) [10, с. 43]. Мысль о малом и великом в человеке пронизывает все тексты монографии, а в некоторых из них становится предметом самого пристального исследования и авторского комментария.

Так, размышлениями о слабости и силе человека завершает свое исследование В.Д. Алташина: «Маленький черный квадратик (человек) креп-

нет и возвышается благодаря мысли» [10, с. 106]. Составитель антологии «Личность и творческое наследие Паскаля в восприятии и оценке русских философов и писателей» (2013), В.Д. Алташина всякий раз предлагает неожиданный взгляд на творчество автора «Мыслей» и многих других мастеров слова XVII–XVIII вв. В монографии «Вокруг Паскаля» она пытается «визуализировать» ключевые элементы его доктрины и поэтики, о чем говорит само заглавие: «Как выглядит мыслящий тростник, или иллюстрации “Мыслей Паскаля”». Петербургского ученого отличает желание комментировать художественные тексты при помощи инструментария смежных видов искусств, которые дают удивительный синергетический эффект. Так было, например, в статье «Соната, чего от меня хочешь» («Интермедальность в контексте исследований зарубежной литературы. Иваново, 2017), когда «завучал» «Племянник Рамо» Д. Дидро, или в работе «Русская парижанка» Виже-Лебрен», когда «заговорили» ее портреты (Франция и Россия: от средневековой имперсональности к личности Нового времени. Нижний Новгород, 2018).

Помещенная в первый раздел статья А.В. Голубкова, в которой он рассуждает о сложных проблемах, связанных с фрагментарностью, дисконтинуальностью, стратегированностью работ Паскаля и мыслью о том, что следует «беспорядок» Паскаля рассматривать как эстетический замысел, резюмирует тексты статей двух других глав, в которых его теоретические «выкладки» реализуются на конкретных примерах. Дополняет ее интересная работа Г.Н. Ермоленко, описывающая принципы фрагментарности и целостности в прозе Монтеня.

Второй параграф монографии «Вокруг Паскаля» исследует влияние создателя «Мемориала» на западноевропейских писателей. В орбиту интересов авторов этой части книги попадают не только современники или ближайшие собратья по перу — Ф. де Кальер (А.В. Стогова), кардинал де Рец (С.Ю. Павлова), Ш. Перро (М.А. Гистер), Мариво (Н.Т. Пахсарьян), но и писатели XIX–XXI вв. — «английский Паскаль» Дж.Г. Ньюмен (М.М. Коренькова), А. Жид, Ж.П. Сартр и Р. Барт (П. Лиро). Так, в статье И.Б. Сазеевой читатель обнаруживает ту новизну, о которой пишут составители и редакторы сборника. Она подробно исследует концепт «бездны», о котором когда-то уже размышлял Мераб Мамардашвили: «Вы помните, какая у Паскаля была пропасть, от которой его охватывало головокруже-

ние — бесконечность звездного неба, то есть космическая бесконечность, и бесконечность микроскопическая. Бесконечность маленьких предметов. Бесконечность большого пространства и бесконечность малого пространства...» [7, с. 187].

Общий итог размышлений о продуктивности традиции Паскаля формулирует Н.Т. Пахсарьян, которая справедливо замечает в своей статье, что «анализ связи между Паскалем и Мариво поможет, думается, не только открыть новое в судьбе Паскаля в последующие эпохи, и даже не только раскрыть новые стороны дарования Мариво, но и с большей глубиной оценить разнообразие культуры и литературы эпохи Просвещения» [10, с. 196].

Проблемам рецепции наследия Паскаля в России посвящены статьи третьего раздела монографии. Когда говорят о русской судьбе Паскаля, то чаще всего возникает феномен старообрядчества, который часто сравнивается с французским янсенизмом. Об этом рассуждают в своих работах М.Ю. Рошин и К.Ю. Кашлявик в статье «Блез Паскаль и Аввакум Петров: двойной портрет». Следует отметить, что жанр «двойного портрета» широко представлен во всех главах монографии.

Когда в России речь заходит о Паскале, у читателя мгновенно возникают в памяти имена Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.Н. Добролюбова. «Отрицатель» Добролюбов и его «диалог» с французским математиком и философом рассмотрены в статье А.Е. Лобкова, который предлагает читателю краткий экскурс в историю рецепции Паскаля в России и описывает его влияние на демократа Добролюбова, которого с автором «Мыслей» сближает не только трагизм частной жизни, но и похожая этическая позиция. Об этом же размышляет в своей работе А.Н. Таганов, только уже на материале творчества Л.Н. Толстого. Как всегда убедителен Б.Н. Тарасов, который сосредоточился на описании христианской онтологии и антропологии Паскаля и Тютчева.

Могут показаться неожиданными статьи Е.Г. Прилуковой и Е.П. Яблоковой о том, как Паскаль повлиял на рождение феномена «пост-человека», или работа Е.Е. Кругляк и Е.А. Кругляка «Б. Паскаль, Ж.-В. Понселе и Саратов — родина проективной геометрии». Это разговор о том, насколько извилисты пути истории и безграничны возможности «диалога» персоналий и культур, о которых писал М.М. Бахтин.

И еще одно, как представляется, важное суждение. Если предыдущий текст о французском XVII в., изданный в 2018 г. в Нижнем Новгороде, был осенен личностью гениального Паскаля, то монография «Франция и Россия: вокруг Блеза Паскаля» выглядит как приношение Ю.А. Гинзбург, которая прямо или косвенно присутствует в работах всех российских ученых. Блестящий переводчик и литературовед, она посвятила свою жизнь «защите и прославлению» наследия Паскаля в России. Юлию Александровну со столь любимыми ею Паскалем, Расином, Монтенем и многими другими, объединяет «интерес к глубокой и ломкой человеческой душе» [8, с. 8], который в полной мере проявился во всех без исключения статьях монографии.

Понятно, что к рецензируемой книге о Паскале могут быть вопросы и замечания. Однако, несмотря на имеющиеся в ее тексте стилистические погрешности, возможные нарекания к композиции и претензии к некоторым авторам статей, очевидно, что монография «Вокруг Блеза Паскаля» вносит значительный вклад в изучение наследия французского философа в России, так как открывает новые перспективы в исследовании культуры XVII в.

Список литературы

- 1 *Виппер Ю.Б.* Французская литература между 1645–1660 гг. // История всемирной литературы: в 9 т. М.: Наука, 1987. Т. 4 / под общ. ред. Ю.Б. Виппера. С. 133–135.
- 2 *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Изд. 2-е. Л.: Худож. лит., 1976. 448 с.
- 3 *Гинзбург Ю.А.* Мысли о главном // Паскаль Блез. Мысли / пер. с фр., вступ. ст., коммент. Ю.А. Гинзбург. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1995. 480 с.
- 4 *Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение. 2011. 407 с.
- 5 *Кашлявик К.Ю.* Поэтика Блеза Паскаля. М.: ИП «Т.А. Алексеева», 2014. 336 с.
- 6 *Коцюбинский С.Д.* Работы по французской литературе XVII века. Нижний Новгород: Радонеж, 2018. 218 с.
- 7 *Мамардашвили М.К.* Психологическая типология пути. М. Пруст. «В поисках утраченного времени». СПб.: Русский христианский гуманитарный ун-т, 1997. 572 с.
- 8 *Михайлов А.Д.* Поэтика Пруста. М.: Языки славянской культуры, 2012. 504 с.
- 9 *Обломиевский Д.Д.* Французский классицизм. М.: Наука, 1968. 376 с.
- 10 Россия — Франция: вокруг Паскаля / отв. ред. К.Ю. Кашлявик. СПб.: Алетейя, 2020. 342 с.
- 11 *Lacouture J.* François Mauriac. P.: Ed. du Seuil, 1980. 636 p.

References

- 1 Vipper, Iu.B. "Frantsuzskaia literature mezhdū 1645–1660 gg." [French Literature between 1645–1660]. *Istoriia vsemirnoi literatury: v 9 t.* [The History of World Literature: in 9 vols.], vol. 4. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 133–135. (In Russ.)
- 2 Ginzburg, L.Ia. *O psikhologicheskoi proze* [On Psychological Prose]. 2nd ed. St. Petersburg, Khudozhesvenaia litteratura Publ., 1976. 448 p. (In Russ.)
- 3 Ginzburg, Iu.A. "Mysli o glavnom" ["Thoughts on the Essential"]. Paskal' Blez. *Mysli* [Thoughts], trans. from French, intro., comm. Yu.A. Ginzburg. Moscow, Sabashnikovikh Publ., 1995. 480 p. (In Russ.)
- 4 Zhakkar, Zh.-F. *Literatura kak takovaia. Ot Nabokova k Pushkinu. Izbrannye raboty o russkoi slovesnosti* [Literature as Such. From Nabokov to Pushkin. Selected Works on Russian Literature]. Moscow, Novoe litteraturnoe obozrenie Publ., 2011. 407 p. (In Russ.)
- 5 Kashliavik, K.Iu. *Poetika Bleza Paskalia* [The Poetics of Blaise Pascal]. Moscow, I.P. "T.A. Alekseeva" Publ., 2014. 336 p. (In Russ.)
- 6 Kotsiubinskii, S.D. *Raboty po frantsuzskoi literature XVII veka* [Works on French Literature of the 17th Century]. Nizhny Novgorod, Radonezh Publ., 2018. 218 p. (In Russ.)
- 7 Mamardashvili, M.K. *Psikhologicheskaia tipologiia puti. M. Prust. "V poiskakh utrachennogo vremeni"* [Psychological Topology of the Way. M. Proust. In Search of Lost Time]. St. Petersburg, Russkii khristianskii humanitarnyi universitet Publ., 1997. 572 p. (In Russ.)
- 8 Mikhailov, A.D. *Poetika Prusta* [Proust's Poetics]. Moscow, Yuaziki slavianskoi kulturi Publ., 2012. 504 p. (In Russ.)
- 9 Oblomievskii, D.D. *Frantsuzskii klassitsizm* [French Classicism]. Moscow, Nauka Publ., 1968. 376 p. (In Russ.)
- 10 Kashlyavik, K.Yu., editor. *Rossiia – Frantsiia: vokrug Paskalia* [Russia-France: Around Pascal]. St. Petersburg, Aleteia Publ., 2020. 342 p. (In Russ.)
- 11 Lacouture, Jean. *François Mauriac*. Paris, Ed. du Seuil, 1980. 636 p. (In French)

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

- К рассмотрению и опубликованию принимаются ранее не опубликованные и не поданные на рассмотрение в иные журналы статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале.
- Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор¹) по электронной почте: red@studlit.ru

- Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с нижеизложенными правилами.
- При оформлении статьи желательно использовать Шаблон (на сайте журнала).
- Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word*, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов; выравнивание по ширине.

Первая страница должна содержать следующую информацию на русском языке:

- название рубрики, кегль — 12;

¹ В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

- тип публикации (на русском и английском языках), кегль 12 (см. Приложение 1 на сайте журнала);
- УДК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12;
- ББК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12.
- Название статьи — прописными буквами, без применения CapsLock, кегль 14;
- Знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, © **2021 г. И.И. Иванов**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи;
- Дата одобрения рецензентами;
- Дата публикации;
- DOI
- Сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.). Кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Аннотация (150–200 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения, подробнее см. Требования к аннотации);
- Ключевые слова на русском языке, кегль — 12;
- Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, ORCID ID, E-mail. Кегль — 12, выравнивание по ширине;
- Для цитирования: указание выходных данных статьи. Кегль — 12, выравнивание по ширине.

на второй странице приводится аналогичная информация на английском языке:

- слева — вместо УДК, ББК — знак лицензии;
- справа — название статьи,
- знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, © **2021. Ivan I. Ivanov**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи (*Received*);
- Дата одобрения рецензентами (*Approved after reviewing*);
- Дата публикации (*Date of publication*);

Далее на странице:

- Благодарности (Acknowledgements), кегль — 12;
- Аннотация (Abstract), кегль — 12;
- Ключевые слова (Keywords), кегль — 12;
- Информация об авторе (Information about the author), кегль — 12;
- Для цитирования (For citation), кегль — 12.
- Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.
- Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются имя и отчество, которые отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах («30-е гг.», а не «тридцатые годы»). Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. При указании века пишется не «век» или «века», а «в.» или «вв.» (сам век указывается римскими цифрами, например, «IX в.»). Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.; «так как» и «так называемые» пишутся полностью.
- По всему тексту применяются:
 - кавычки-«елочки» (« »), для внутренних цитат и фрагментов текста на латинице — “лапки” (“ ”): «“раз”, два, три, “четыре”».
 - длинное тире (—) по всему тексту, кроме случаев межцифрового тире, например между страницами в ссылках (С. 18–20), между годами (1920–1930).

В конце статьи приводится Список литературы:

- Делится на «Исследования» и «Источники» (сначала на кириллице, затем на латинице в каждом разделе), нумерация в двух списках сплошная.
- Список оформляется в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка.
- Многотомные собрания сочинений и многотомные словари не расписываются. Дается общее библиографическое описание, а тома указываются в ссылке в основном тексте статьи, например: [6, т. 12], [6, т. 12, с. 108].
- В книжных изданиях обязательно указание издательства и общего количества страниц.

- ФИО выделяется курсивом.
- В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].
- Ссылки на архивные материалы даются в постраничных сносках или внутри текста статьи и оформляются по ГОСТу 7.0.5.–2008.
- Затем приводится **References** — список исследований в транслитерации и на английском языке.

Оформляется в соответствии с системой MLA:

- Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; источники, написанные на латинице (французские, немецкие, итальянские, польские и пр.), не транслитерируются и не переводятся.
- Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу <https://translit.ru/> и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
- Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
- Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

Далее необходимо отредактировать результат и добавить перевод на английский язык:

- В ссылках на исследования, написанные латиницей, имена прописываются полностью, в ссылках на исследования, написанные кириллицей, допустимо использовать инициалы.
- Инициалы и имена отделяются от фамилии запятой.
- Перевести названия исследований (монографии, статьи из журнала, коллективного сборника и т.п.) и вставить их в квадратных скобках [] после соответствующих транслитерированных названий (при этом названия журналов не переводятся, а только транслитерируются).
- Каждое значимое слово названия перечисляемых работ на английском языке пишется с заглавной буквы. Артикли, предлоги, союзы пишутся со строчной буквы.
- Названия статей из журналов или сборников, название главы монографии и т.п. необходимо заключать в кавычки-лапки (транслитерированный текст и перевод).

- Заменить // на точку.
- Заменить / на запятую.
- Заменить № на по. (с точкой), Т. — на Vol.

Важно:

- В выходных данных журналов номера необходимо указывать перед годом.
- Тома, номера сборников, выпуски и пр. необходимо указывать перед местом издательства, например:
Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina [The Chronicle of Ivan Bunin's Life and Works], comp. S.N. Morozov, vol. 2 (1910–1919). Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 1184 p. (In Russ.)
- Перевести место издания (например, М. — Moscow; СПб. — St. Petersburg).
- Заменить двоеточие после названия места издания на запятую.
- После транслитерации издательства добавить Publ. (Nauka Publ.).
- Исправить обозначение страниц: вместо 235 s. — 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47.
- Выделить курсивом название основного источника (монографии, журнала, коллективного сборника и т.п. — транслитерированный текст и перевод; фамилии авторов курсивом не выделяются).
- В конце библиографической ссылки в скобках добавить указание на оригинальный язык статьи: (In Russ.)
- Если статьи имеют DOI, его надо обязательно указывать.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ

1. Рукописи, поступившие в редколлегияу журнала «Studia Litterarum», проходят обязательное рецензирование с целью их экспертной оценки.
2. На первом этапе редакцией проводится экспертиза рукописей на предмет их соответствия формальным требованиям.
3. Рукописи, не соответствующие требованиям к оформлению и не отвечающие содержательно-тематическому профилю журнала, не рассматриваются и не рецензируются. Решение об отклонении статьи от рассмотрения и публикации в этом случае принимается редколлекгией.

4. Рукописи, соответствующие содержательно-тематическому профилю журнала и удовлетворяющие формальным требованиям, передаются на рецензирование двум независимым экспертам, имеющим наиболее близкую к теме статьи специализацию.
5. Экспертная оценка рукописи проводится по принципу двойного «слепого» рецензирования, когда ни рецензент не знает имени автора, ни автор не знает имени рецензента.
6. Для проведения экспертной оценки рукописи могут привлекаться как члены редколлегии, так и высококвалифицированные специалисты из ИМЛИ РАН и других организаций. Рецензенты обязаны следовать принятой в журнале Публикационной этике.
7. Рецензии пишутся в свободной форме или по разработанной редколлекцией схеме.
8. Текст рецензии предоставляется автору по его запросу без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае наличия в рецензии рекомендации доработать и/или переработать текст статьи автору направляется сокращенный текст рецензии с конструктивными замечаниями без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае отклонения статьи от публикации автору направляется мотивированный отказ.
9. Статья, не рекомендованная рецензентами к публикации, к повторному рассмотрению не принимается и не рассматривается на заседании редколлегии.
10. Максимальный срок рецензирования статьи — 6 месяцев.
11. Статьи, успешно прошедшие процедуру рецензирования, рассматриваются на заседании редколлегии. После принятия редколлекцией решения о допуске статьи автор получает письмо с краткой информацией о результатах рецензирования рукописи.
12. Оригиналы рецензий хранятся в архиве журнала «Studia Litterarum» в течение 5 лет.
13. Статьи членов редакции, редколлегии и международного редакционного совета, имеющих право на приоритетную публикацию в журнале 1 (одной) статьи в год, подвергаются рецензированию и обсуждаются на заседании редколлегии в общем порядке.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования

Literary Studies

Научный журнал

Academic journal

Том 6, № 1

Vol. 6, no 1

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*

Верстка *А.З. Бернштейн*

Корректор *Е.Н. Сценнович*

16+

Подписано в печать 06.03.2021

Формат 60×90 1/16

Усл.-печ. л. 27,0

Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в ФГУП «Издательство “Наука”

(Типография “Наука”)»

121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Российской академии наук

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

